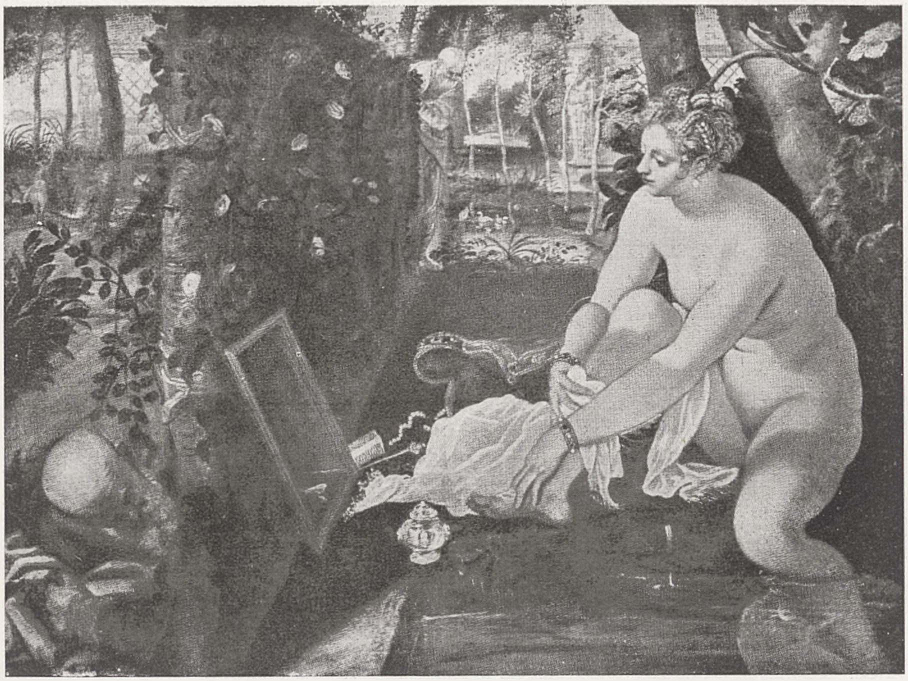
PLASTYKA

WARSZAWA • LUTY–MARZEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 2–3 (23–24)



P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



WARSZAWA • LUTY – MARZEC 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 2 – 3 (23 – 24)

T R E Ś Ć:

CENA ZESZYTU 4 ZŁ.

DRZEWORYT ORYGINALNY EDWARDA MANTEUFFL'A

NA OKŁADCE: TINTORETTO, Cud Św. Marka fragment. Wenecja. Akademia.

NA STRONIE PIERWSZEJ: TINTORETTO, Zuzanna i starcy. Wiedeń. Kunsthistorisches museum.

SEKRETARZ REDAKCJI i KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Stanisław Raczkowski. WYDAWCA: Eugeniusz Arct.



TINTORETTO. Ukrzyżowanie. Wenecja. Szkoła św. Rocha.

T I N T O R E T T O

Wystawę Tycjana w Pałacu Pesaro w Wenecji (1936) nazwano „triumfalną". Wystawę Tintoretta, zorganizowaną w rok zaledwie po niej, określono jako „wystawę-bitwę". Oddźwięk krytyki oficjalnej miał — i ciągle ma jeszcze — hausse'y i baisse'y, które ujawniają dezorientację pod pozorami uczonej dyskusji. To pewne, że zdziwienia, wahania są zrozumiałe i naturalne. Umysły nie były przygotowane na tak gwałtowny przeskok. „Watowana" idealna spokojność formy i barwy Tycjana daleka jest od barwy zdecydowanej, energicznej i od walorów gwałtownej twórczości Tintoretta. Pierwsze wrażenie mówi: Tycjan streszcza swą epokę i szkołę, Tintoretto otwiera swym malarstwem epokę przyszłości.

Zrodzona z dwóch kontrastów maniera Tintoretta jaką ją znajdujemy na wystawie zdaje się odnosić raczej do przyszłości nowej sztuki, która ma się narodzić, niż do przeszłości szkoły, która już przeminęła.

W porównaniu z zajadłym doszukiwaniem się własnej istoty, właściwym szkole florenckiej od jej zarania, aż do zmierzchu, późne i powolne początki malarstwa weneckiego wydają się raczej jakimś dwornym powitaniem oddającego się bez oporu piękna, niż świadomym przygotowaniem do artystycznej mozolnej drogi. Kiedy Giovanni Bellini (1459—1516) streszcza w sztuce zasadnicze cechy swej rasy i szkoły, malarstwo florenckie zbiera już w jedną zwartą i dynamiczną syntezę to co od dwóch wieków było znamieniem jej tradycji; w XVI wieku wszystkie podstawowe zagadnienia zostały już w niej rozwiązane i z kolei ulegają rozkładowi; zbliża się ku schyłkowi, w niemożności doprowadzenia do dalszych jeszcze konsekwencji swej nieustannej żądzy poznania i poszukiwań. Masaccio w Michale Aniele dotknie ideałów, do których, w nigdy nie zaspokojonym artystycznym trudzie dążyło cztery pokolenia artystów.

W Wenecji łatwo dojrzeć w początkach XV w. stopniowe, naturalne i spokojne oswajanie się ze sztuką z zewnątrz sprowadzoną (Gentile da Fabriano, Pisanello, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Antonello da Messina); kiedy zaś aklimatyzacja już się dokonała, malarstwo weneckie nabiera niezależności, zyskuje walory i charakterystykę własną, w sposób tak naturalny, pozbawiony wysiłków i napięcia jak gdyby brakło tu problemu wyjściowego, nadającego świadomy kierunek każdej szkole malarskiej. A przecież wkrótce potem malarstwo weneckie z przedziwną pogodą określi zdecydowanie swoją artystyczną osobowość o rzadkiej harmonii naturalności i logice.

Innymi słowy, podczas kiedy florentczycy już od prymitywów począwszy kierują swe wysiłki i zainteresowania na drogę badania postaci ludzkiej, ciała ludzkiego pojętego jako punkt centralny przestrzeni malarskiej, ciała opisanego modelującą go linią, wenecjanie w XVI w. stają przed gotowym



TINTORETTO. Ukrzyżowanie (Fragment). Wenecja. Szkoła św. Rocha.

już rozwiązaniem problemu, którego nie zdawali się wcale spostrzegać, rozwiązaniem polegającym na obaleniu linii i konturu na korzyść barwy i na zniesieniu granic między człowiekiem, a przyrodą i przestrzenią. Wenecja rozprasza w apoteozie barwy konstrukcyjny dramat florentczyków.

Jacopo Robusti, zwany Tintorettem (1518—1594) współczesny z Tycjanem i Michałem Aniołem, największymi przedstawicielami dwóch przeciwnych kierunków, powszechnie jest uważany za tego, który starał się je pogodzić: co graniczy z absurdem, jeżeli się pomyśli jak wielka przestrzeń dzieli choćby ich techniki. Tintoretto dąży do zniesienia tej przestrzeni w swój własny sposób; nad drzwiami swojej pracowni położył on napis: „Rysunek Michała Anioła, barwy Tycjana", jednakże samo połączenie tych dwóch elementów nie wystarcza jeszcze do zrozumienia Tintoretta i nie tłumaczy w jaki sposób doszedł on u szczytu swego artyzmu, nie do jakiejś bezpłciowej sztuki, jaką z takiego związku możnaby przewidzieć, lecz do rzucenia, bez wszelkich wątpliwości, podwalin pod nowe losy malarstwa europejskiego.

Znana jest anegdota przytoczona przez Ridolfi'ego w jego „Dziwach Sztuki" usunięcia przez Tycjana z grona swych uczniów zdumiewającego talentem Tintoretta. Ten fakt zmusza młodzieńca, (a jednocześnie pomaga mu) do pójścia za własnym instynktem, który wiódł go ku wizji malarskiej nie tylko przeciwnej, ale i w ogóle nie podobnej do tej, jaką stwarzał jego mistrz i jego cała szkoła. Takie — choć nie zawsze całkowite — wyzwolenie się ze zmysłowej realistycznej pogody wenecjan otwiera mu szersze horyzonty badań i pozwala jego niespokojnemu umysłowi wypowiedzieć się we właściwy sobie gwałtowny, skłębiony sposób. Bezpośredni wpływ ogromnego, despotycznego i znającego swą wielkość Tycjana mógłby był skłonić go do banału i zmusić do przygnębiającego powtarzania motywów. Jednakże Tintoretto



TINTORETTO. Cud św. Marka. Wenecja. Akademia.

pragnienie obioru przewodnika czuł, choćby dla swej duchowej potrzeby braterstwa w obliczu tego wstrząsającego świata wizji i ideału jaki się w nim powoli formował, a w którym obojętność współczesnych skazywała go na zupełną samotność. Toteż Michał Anioł łatwo go podbił. Lecz florencki samotnik, który u tylu artystów wciągniętych w orbitę swego geniuszu zdusił wszelką osobowość i oryginalność prowadząc ich do nieszczęsnego zmanierowania, znalazł w Tintoreccie jedynego człowieka swoich czasów zdolnego się z nim zmierzyć, bez zatracenia własnego talentu, bez uszczerbku dla swej osobowości. Michał Anioł, mistrz ruchu, władca instynktów i sił cielesnych, napiętych w rozpaczliwym wysiłku ku wyrzeczeniom i zwycięstwom, wywiera głęboki wpływ na Tintoretta i przyciąga go zdecydowanie: lecz jak równy równego. Równy sobie był ich świat poetycki, ludzki, idealny; jak w jednym tak i w drugim dramat życia, niepokoje ducha są u samej podstawy sztuki. Im bardziej Tintoretto oddaje się kopiowaniu tytanicznych postaci Michała Anioła tym głębiej pojmuje wartość linii i nie przewidziane — choć może przeczute — możliwości wypowiedzenia się przez ruch. Przyroda, którą wenecjanie wyrażali ze szczególną miłością, lecz jako łagodne tło gościnnie obejmujące istoty pasywnie z nim spojone, jako funkcję wybitnie harmonizującą i refleksyjną, jemu się wyda przeciwnie materią tchnącą gwałtownym życiem, dynamiczną, skłębioną stwarzającą nie idealne pełne spokoju otoczenie, lecz czynną braterską spójnię z człowiekiem.

Tintoretto nie dojdzie nigdy do syntetycznej siły Michała Anioła, lecz jest on jedynym artystą na świecie, który się zbliżył nie tyle nawet do jego skończonej realizacji artystycznej, ile do jego instynktu i potrzeby walki. W Michale Aniele Tintoretto nie traci, lecz znajduje własną niezależność.

Jego życie osobiste bardzo jest ubogie i nie obfituje w nic, co mogłoby rozproszyć zainteresowa-

nie artysty. Sztuka wypełnia je całkowicie. Artysta i człowiek stanowią w nim, przeciwnie niż u Tycjana, jedną nierozerwalną całość. Czy to łaska, czy męka, twórczość jest dla niego racją bytu. Świadczy o tym, bardziej jeszcze niż liczebny ogrom jego prac, jego niczym niezaspokojona żądza zamówień. Niezmierna jest w nim duma i pragnienie sławy. Chce on narzucić się swoim, zadziwić ich, odebrać Tycjanowi choć trochę jego olbrzymiego prestige'u, mnoży więc swą niezmordowaną aktywność. Ubiega się o prace, tam gdzie go nie szukają; jego duma nie cierpi nad tą żebraniną. Przezwycięża wahania zamawiających, a kiedy spotyka się z odmową, ofiarowuje swą pracę za darmo, byle ją tylko otrzymać. Proszą go o szkic, a on w dni kilka przedstawia skończone dzieło. Czując, że twórczość jego spotyka się z nieufnością, ucieka się do najbanalniejszej formy konkurencji i obniża cenę swych prac tak, że pokrywa zaledwie własne koszta. Ta żądza pracy ma w sobie coś brutalnego, coś prymitywnego i nie została nigdy oceniona właściwie przez współczesnych. Natura Tintoretta jest gorzka, gwałtowna, zamknięta i stwarza dokoła niego pustkę. Będzie on przez całe życie takim udręczonym samotnikiem jak Michał Anioł; lecz kiedy tamten miał u współczesnych podziw i hołdy, on otoczony jest szyderstwem i niezrozumieniem.

„*Cud św. Marka*" pierwsza praca o stwierdzonej dacie (1548) jest już arcydziełem. Następne wykażą ewolucję i postęp; lecz współcześni wenecjanie podziwiali tę pracę, nie zawsze rozumiejąc późniejsze. Obraz jest imponujący pod każdym względem i już zapowiada przyszły artystyczny program młodego, trzydziestoletniego wówczas malarza. Wyraźny jest wpływ Tycjana w chromatycznej gamie barw, lecz już i barwa osiąga tu nieoczekiwaną tężyznę, zaś ruch tłumu, ukośny przekrój sceny, (tak często później powtarzany), budowa ciał, świadczą o plastyczności i energii instynktu malarskiego. W tym pierwszym wielkim płótnie czuje się już koncepcję nowej harmonii świata, która może być zrealizowana tylko przez wyzwolenie sił naturalnych i gwałtownych. W dalszych pracach Tintoretto z coraz większą namiętnością zrywać będzie wszelkie wędzidła i, niezdolny poddać się uznanej dyscyplinie, pozwoli żeby siła, impet, nieznane, a potężne instynkty, czynniki najbardziej nieprzewidziane, panowały nad jego gigantycznymi kompozycjami. Chce wyzwolić się od wszelkiej pasywności, od wszelkiej zgody na odpoczynek, czy ekstazę i wdrąża się w kłąb często sprzecznych problemów. Dąży

TINTORETTO. Zbieranie manny. Wenecja. S. Giorgio Maggiore.





TINTORETTO. Mojżesz wydobywa wodę ze skały. Wenecja. Szkoła św. Rocha.

do ogromności i do opanowania przestrzeni; wielkie rozmiary płócien pociągają go jako pole do bohaterskich działań tytanów, a ilość jest tu równie silnym jak jakość środkiem wypowiedzenia. Zamiłowanie do barwy pod jego szerokim, szybkim dotknięciem pędzla nabiera charakteru agresywnego, nieznanego zarówno wenecjanom jak i florentczykom. Jego tony chromatyczne potrafią zakłócić jedność kompozycyjną przeciwstawiając zmysłowi kompozycji spokojnej i logicznej zmysł konstrukcji wybuchowej, błyskawicznej. Woli on wrażenie ogólne zrodzone ze wzburzenia i z ruchu od wypracowania szczegółowego i dokładnego dzieła. Te cechy charakterystyczne pomagają w iden-

tyfikacji, które to części przez samego Tintoretta, a które przez uczniów są malowane w budzących wątpliwość dziełach („*Ostatnia Wieczerza*" w kościele S. Giorgio Maggiore w Wenecji).
Tintoretto stwarza konstrast między zasadą bryły i zasadą wypukłości; posługuje się nim w cudowny niemal sposób, osiąga najprostszą zgodę dzięki dwóm czynnikom w twórczości jego przodującym: światłu i gwałtowności. Światło, prawdziwy sekret wyrazistości jego stylu, wymagało od scen sobie podporządkowanych, koniecznej przestrzennej szybkości, z czego wynikała częściowa deformacja postaci, oraz wrażenie nie skończenia, całkiem zresztą inaczej pojęte niż u Michała Anioła. Dla osiągnięcia czterech swych ulubionych czynników, światła, ciemności, przestrzeni i ruchu Tintoretto nie cofa się przed żadnym środkiem. Jednolitość kompozycji, klasycyzm naturalistycznych badań są dla niego zagadnieniami nieznanymi lub wzgardzonymi; nawet sama budowa ciał — zwłaszcza w wielkim cyklu Św. Rocha — zostaje przez niego raczej zaznaczona niż zrealizowana.
Chciałoby się zapytać do czego dąży ten tak wielki niepokój? Do rzeczywistości poza ludzkiej i poza codziennej, do czystej i wolnej fantazji. Publiczność ceni w nim cechy, które od wieków wiążą artystę z tłumem: dar poezji, czar wieszczy, zmysł teatralny. Zmysł i wyraz teatralności, pojęte tu są w sensie szekspirowskim „Burzy" i „Króla Leara"; wspaniałe scenariusze rozciąga Tintoretto jako tło każdej swojej kompozycji, lecz scenariusz taki nie jest zwykłym zaznaczeniem środowiska, lub usprawiedliwieniem dramatu, jest on dramatem sam w sobie, bierze udział w akcji, wnosi do niej swój przyczynek, stapia się z postaciami. Ta zgoda ma miejsce zarówno między postaciami, a pejzażem *(„Adam i Ewa")*, jak i między postaciami, a architekturą*(„Odnalezienie ciała św. Marka")*.
Moment dramatyczny nie jest odczuty jako epizod, ograniczony do roli przypomnienia faktu historycznego. Małe, czy duże cierpienie, kochanie, radość, nadzieja, dla Tintoretta właściwe są wszystkim bez różnicy istotom, a nawet wszystkim formom. Osiąga on wrażenie zwartości tłumów nawet w najchaotyczniejszym nieładzie i niezgodzie, za pomocą połączenia ich we wspólnym wybuchu uczucia z obejmującym je środowiskiem. „*Ukrzyżowanie*", „*Mojżesz wydobywający źródło ze skały*" (z cyklu Szkoły św. Rocha) „*Zbieranie manny*" (w kościele S. Giorgio Maggiore) lub „*Zejście*

TINTORETTO. Kain zabija Abla. Wenecja. Akademia.





TINTORETTO. Zejście do otchłani. Wenecja. S. Cassiano.

do Otchłani" (S. Cassiano) są tego dowodem.
W „*Mojżeszu*" (1575—77) niebo i ziemia, ludzie i rzeczy są jednakowo spiekotą i świeżością, pragnieniem ekstazy, przestrachem i radością. Lecz zmieńmy temat, przejdźmy od dramatyczności do kontemplacyjnej liryki i oto znów ta sama spójnia między tłem, akcją, postaciami; tu za przykład posłuży „*Maria Egipcjanka*", lub „*Ucieczka do Egiptu*" (oba dzieła w Szkole św. Rocha, 1583—84), w których namiętna opisowość scenariusza, przy obaleniu wszelkiej analizy, stapia moment ludzki z roślinnością, a nuta poetycka rozszerza się bez żadnego ziemskiego ograniczenia. Współrzędność łączy naturalne z nadnaturalnym w „*Zwiastowaniu*". Fantazja porywa artystę niezdolnego zatrzymać się, ani ograniczyć. Archanioł wlatuje z szumem skrzydeł na czele długiego orszaku cherubinów, poprzedzanego przez świętą Gołębicę. Maria wydaje okrzyk i zakreśla gest prawdziwego przerażenia. A jednak mimo gwałtowności postawy, ani Anioł, ani Maria nie przykuwają całej uwagi widza: czuje się zdumienie, że postacie te, w założeniu główni aktorzy tej sceny, nie biorą w niej miejsca pierwszego, bo na równi z nimi prawdziwymi aktorami stają się niebo, ziemia i wszystkie rzeczy w obrazie zawarte.
I niewiele jest chwil odpoczynku od tak skupionej namiętności. Lecz kiedy, jak np. w „*Uwolnieniu*



TINTORETTO. Zwiastowanie. Wenecja. Szkoła św. Rocha.

Arsinoe" *(Drezno)*, lub w „*Zuzannie w kąpieli*" *(Wiedeń)* Tintoretto się ukaja, uspokaja i zamyka w łagodniejszej intymności, wówczas zdaje się, jakby łaska boża zstępowała na artystę. Są to ludzkie momenty, o dobrej, pogodnej uczuciowości, w których dramat ustępuje bajce i jej czarowi. W „*Zuzannie w kąpieli*" wszystko pomaga do stworzenia chwili wiosennego uroku; nagość pięknego ciała, błyski klejnotów, blask materii, kwitnące szpalery stają się samym uśmiechem, naiwnym oddaniem szczęśliwości zmysłowej i subtelnej. Lecz to tylko chwile.

Zastanawiające podobieństwo właściwego dla Tintoretta zmysłu ciągłych poszukiwań, do dążeń i poszukiwań nowoczesnego malarstwa objawia się na przykład we wspaniałym płótnie „*Chrystus przed Piłatem*". Temat przeżyty i oddany jest lirycznie, jest to arcydzieło syntetyczności, nie w rozkładzie formy i materii lecz w logicznej i składnej równowadze świateł i cieni, które obejmują i zamykają „scenę" w jej zasadniczych liniach. W sztuce religijnej nie ma większego od tego arcydzieła.

Aż przychodzi chwila, w której słowo „niemożliwość" przestaje istnieć dla Tintoretta. Jest to chwila wewnętrznej nieszczerości. To człowiek chce przewyższyć siebie samego, nie artysta pchany potrzebą tworzenia. Przykładem dzieło pt. „*Raj*" w Pałacu Dożów w Wenecji. W podeszłym wieku siedemdziesięciu siedmiu lat, widząc że mimo tyle pracy jest niezrozumiany, czując się bliskim śmierci nie osiągnąwszy tak upragnionej sławy, sam Tintoretto traci jasne poczucie swych możliwości i podejmuje się pracy o pustej monumentalności, w której spodziewa się zdobyć uznanie jakiego tyle arcydzieł mu dać nie zdołało. Jest to problem wymiarów już, a nie problem artystyczny. „*Raj*", dzieło o olbrzymich rozmiarach daje wizję chaotyczną, pełną dysharmonii formalnych i światło-

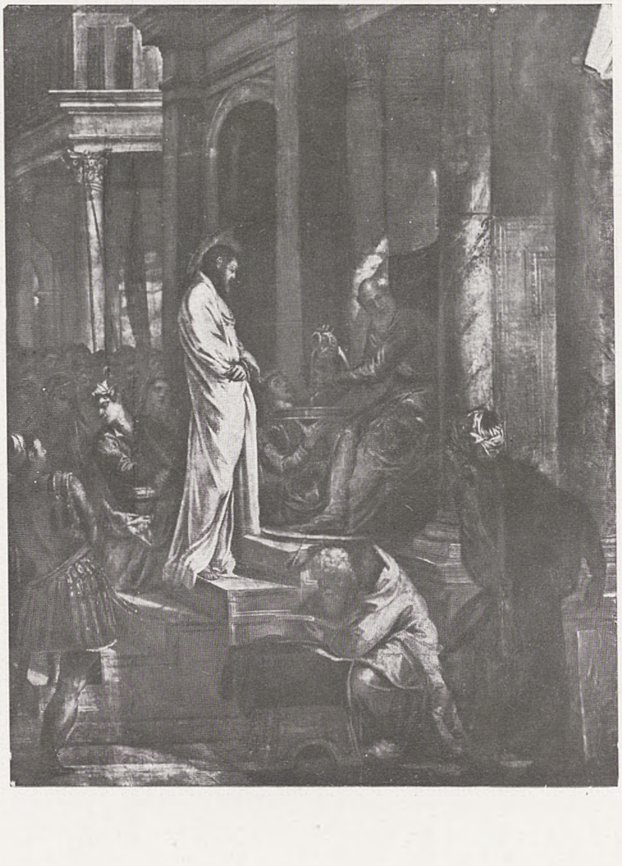
cieniowych. Kierowała Tintorettem może nadzieja przewyższenia „*Sądu Ostatecznego*“ Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Lecz był już zmęczony, był stary, był rozczarowany. To też artysta zaledwie zdoła w swym dziele zadziwić nielogicznym zgiełkiem skłębionych form; człowiek wzrusza raz jeszcze swym nieustępliwym, a tak już znużonym pragnieniem miłości od ludzi, szacunku od współziomków, oceny wedle swej prawdziwej wartości; i tym ostatnim wysiłkiem, zrodzonym z upadku tego, co musiało mu się wydać tylko złudzeniem sławy, tym pragnieniem zostawienia swej ojczyźnie przynajmniej jednego dzieła, które by jej było godne i które by go z nią pogodziło chociaż u kresu jego życia.

Uznanie Tintoretta przyszło późno, po jego śmierci. Wystawa w Pałacu Persaro, mimo że wzbudziła polemiki i kłótnie, przypieczętowała niejako za dni naszych to pośmiertne uznanie i nadała mu charakter apoteozy.

Twórczość Robusti'ego wydaje się nam dzisiaj tym co najpoważniejszego, najbardziej złożonego i najszczerzej odczutego wydała sztuka plastyczna włoska. Nie jest to kontynuacja, ani apoteoza związku Michał Anioł — Tycjan: jest to rewolucja, głęboki i zasadniczy wstrząs, zrodzony z instynktu artysty, który w XVI wieku ma dar przeczucia sztuki nowoczesnej. Można uśmiechnąć się na twierdzenia, że w twórczości Tintoretta znajduje się nawet — i kubizm; lecz nie można zaprzeczyć, że jego niespokojny geniusz do sztuki późnego renesansu wnosi elemetny, które poprzedzają nie tylko fantazję romantyków, lecz i niezaspokojone szukanie nowych dróg właściwe malarstwu nowoczesnemu.

Carlo Verdiani

TINTORETTO. Chrystus przed Piłatem. Wenecja. Szkoła św. Rocha.



ZAGADNIENIA ESTETYCZNE W BUDOWNICTWIE WOJSKOWYM

Budownictwo dla celów wojskowych rozpoczynało się w Polsce od nowa w warunkach najtrudniejszych. Siłą rzeczy całą swoją uwagę musiało zwrócić na ustalenie typów najodpowiedniejszych, najbardziej do potrzeb dostosowanych, oraz sposobów budowania i techniki wykonania najwłaściwszych, najekonomiczniejszych i racjonalnych..

Był to okres poszukiwania dróg. Obecnie można już uważać podstawowe linie rozwoju budownictwa wojskowego za ustalone. Stwierdziła to niezaprzeczalnie wystawa w Kasynie Oficerskim z roku 1934 jak i dalsze postępy coraz lepszych wyższych osiągnięć.

Ale w tym wyjątkowym wysiłku opanowania materii pierwszych lat budownictwa polskiego i wytyczenia właściwej drogi jego rozwoju nie było miejsca dla rzeczy leżących poza obrębem ścisłej użytkowości i materialnych osiągnięć.

Strona estetyczna, czyli dążenie do czegoś więcej poza minimalnym kosztem krańcowej celowości pozostaje dotąd poza nawiasem możliwości kosztorysowych. Jeżeli w wypadkach wyjątkowych pod wpływem impulsu konieczności udaje się wprowadzić akcent plastyczny, dążący do podniesienia czy to wartość budynku czy monumentalności jego wyrazu — jest on jakby po cichu i nielegalnie przemycany.

W tradycyjnym już nastawieniu ścisłej użytkowości spotyka się często z zarzutem luksusu i rozrzutności. Usprawiedliwienia nie ma, trudno bowiem argumentować na zasadzie cyfr i liczb wyższą konieczność lwów i emblematów przy gmachu M. S. Wojsk. lub fresku w gmachu WIGu, który już zdążył zainteresować świat zagraniczny jako obiekt wyjątkowej wartości (p. ostatni numer „Illustration" Nr 1/4948 1938 r.).

Tymczasem konieczność psychologiczna rozwinięcia estetycznej strony w budownictwie wojskowym nasuwa się przez życie sama niemal na każdym kroku. Poszczególne jednostki we własnym zakresie, o własnych siłach technicznych i finansowych dążą do podniesienia wyglądu otoczenia, w którym żyją i pracują. Zdrowy popęd do estetyki ujawnia się w wystawianiu pomników rzeźb dekoracyjnych, urządzeń ogrodowych itd. Czasem gorzej, czasem lepiej, ale w ogólnej linii jest to niewątpliwie marnotrawstwo energii i środków jak akcja dyletancka, pozbawiona fachowej podstawy. W wypadkach ciężkich przynosi to ogromną szkodę przez mimowolną profanację dobrego smaku i kultury.

Podstawą estetyki wojskowej jest prostota i pewna surowość wyrazu. Ale pojęcie prostoty zbyt często identyfikuje się z pojęciem ordynarności i ubóstwa. Tymczasem jest to jedno z najtrudniejszych zagadnień w sztuce, wymagające idealnego niemal zrównoważenia akcentów plastycznych z użytkowością. Tylko ze zgodnego współdziałania tych połączonych momentów potrafi budownictwo wydobyć z siebie i dać tę pełnię wyrazu, która podnosi wartość psychologiczną i kulturalną budynku niewspółmiernie wyżej niż wzrasta materialny koszt jego metra sześciennego.

Nieuwzględnienie tej strony budownictwa prowadzi Państwo do strat, które ocenić można tylko w perspektywie dziejów. Przez zaoszczędzenie drobnego wysiłku finansowego, który sięga zaledwie najdrobniejszego ułamka kosztów technicznych — pozostaje niewyzyskany nie tylko ogromny skarb kulturalny o znaczeniu ogólno-państwowym, ale i potężny środek psychologicznego oddziaływania specjalnie dla wojska cenny.

Pomijając łatwiej rozwijający się sentyment i przywiązanie żołnierza do otoczenia estetycznego niż do szpetnego miejsca tylko twardej pracy i obowiązku — w pierwszym rzędzie postawić należy ogromną moc propagandową, którą promieniuje należyty układ architektoniczny, uduchowiony wymową akcentu plastycznego.

Obecny układ świata stawia wojsko i wszystko co z nim związane na miejsce decydujące w istnieniu Państwa. W życiu Polski znaczenie jego jest ustokrotnione. Budownictwo wojskowe przeważa w odbudowie Państwa. Budynki szeroko powstające we wszystkich połaciach Rzeczypospolitej winny nie tylko stwierdzić istnienie wojska i jego pracę, ale nieść ze sobą wrażenie siły, wymowę potęgi i pewności. Italia w słusznym — odziedziczonym od antycznych praojców — zrozumieniu prestiżowej i propagandowej potęgi właściwie ujętej architektury, a za nią Niemcy, wprowadziły przymus umieszczania w każdym kosztorysie budowlanym pozycję uszlachetnienia budynku przez plastykę i malarstwo wynoszącą około 2,5% ogólnej wysokości kosztorysu. Łatwo stwierdzić i przekonać się, że wydatek ten wszechstronnie i wielokrotnie się opłaca.

1) Opierając się na powyższym uważam za wskazane wprowadzenie do kosztorysów wojskowych obowiązującej pozycji plastyki w wysokości przynajmniej 2% kosztorysu, któreby w tej czy innej formie zależnie od przeznaczenia budynku mogły być użyte na podniesienie momentu estetycznego architektury i otoczenia.

2) Celem ujednostajnienia i zorganizowania obecnie rozproszonych wysiłków poszczególnych jednostek, dążących często z własnych składkowych funduszów do wystawienia pomników, tablic, rzeźb i innych urządzeń plastycznych i dekoracyjnych, a mając na względzie pogłębienie wartości artystycznych dokonywanych urządzeń oraz zwiększenie wydajności znacznych nieraz wydatków na rzeczy bezwartościowe — proponuję ustalić, aby każda akcja dekoracyjna na terenie zabudowań wojskowych niezależnie od źródła jej finansowania była rozpatrywana i zatwierdzana przez właściwe władze wojskowe.

Edgar Norwerth

B. CYBIS. Łowiczanka.



DZIESIĘCIOLECIE BRACTWA ŚW. ŁUKASZA



T. PRUSZKOWSKI. Dame à l'incroyable (olej).

Bractwo Św. Łukasza [1]) święci w tym roku dziesięciolecie swej pierwszej wystawy, a trzynastolecie powstania organizacji. Bractwo bowiem powstało w roku 1925, w czasie, gdy dzisiejsi jubilaci pracowali jeszcze jako studenci ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych, pod bacznym okiem swego mistrza i opiekuna, a zarazem i członka Bractwa profesora Tadeusza Pruszkowskiego.

Dopiero w trzy lata później, dnia 5 lutego 1928 roku, po zdobyciu przez członków Bractwa upragnionych dyplomów i po odbyciu — z zachowaniem wszelkich ceremoniałów — uroczystych wyzwolin, Bractwo wystąpiło w salach warszawskiej Zachęty ze swą pierwszą wystawą zbiorową.

Na wystawie tej, znalazły się prace Bolesława Cybisa, Jana Gotarda, Aleksandra Jędrzejewskiego, Eliasza Kanarka, Edwarda Kokoszki, Antoniego Michalaka, Janusza Podoskiego, Mieczysława Szulca, Czesława Wdowiszewskiego, Jana Wydry i Jana Zamoyskiego.

Warszawska krytyka, znana ze swej opieszałości i niechęci do gorętszej wymiany zdań, wobec prac członków Bractwa, wybuchła gniewem i zachwytem. Opinia podzieliła się od razu na dwa wrogie obozy. Z jednej strony posypały się wyzwiska i drwiny, z drugiej słowa uznania i zachęty. Jedni szaleli w gniewie, inni triumfowali. Ta gwałtowność w wypowiadaniu jednej i drugiej strony była w tym czasie zupełnie zrozumiała i wytłumaczona. Tu nie chodziło o ideologię jakiejś grupy, o kierunek klasy któregoś tam z profesorów. Gra toczyła się o bardzo poważną stawkę, o dalsze dzieje, o przyszłość polskiego malarstwa.

Bractwo Św. Łukasza, rekrutowało się z pierwszych absolwentów Szkoły Sztuk Pięknych. Wchodziło w życie, gdy w Polsce, a ściśle w Warszawie toczyła się walka między zwolennikami prądów idących z Francji, z Włoch, z Niemiec, z wyznawcami impresjonizmu, kubizmu, ekspresjonizmu, formizmu i pokrewnych orientacji, a ugrupowaniami bardziej zachowawczymi, wierzącymi w zwycięstwo „zdrowego rozsądku nad ekstrawagancją rozbrykanego eksperymentatyzmu".

Walka trwała już czas dłuższy, ale jej ostateczne rozstrzygnięcie (zdawała sobie z tego sprawę jedna jak i druga strona) uzależnione było od wypowiedzi młodych.

Nic też dziwnego, że w dniu otwarcia wystawy Bractwa Św. Łukasza, najmłodszego wówczas zrzeszenia malarskiego w Polsce, tłumy pociągnęły do Zachęty, by stwierdzić po której stronie walczących staną nowe zaciągi, nowi ludzie z nowymi zapasami sił.

Entuzjaści sztuki francuskiej, usiłujący formować sztukę polską na obraz i podobieństwo nadsekwańskich wzorów, ponieśli tu sromotną porażkę. Opuścili wystawę do głębi wzburzeni i zrozpaczeni. To co zobaczyli nie miało w sobie nic z ducha paryskiego, wyłamywało się zdecydowanie z panujących na zachodzie nastrojów i szablonów, niosło zagładę — jak twierdzili miłośnicy Paryża — niezależnej i prawdziwie twórczej myśli plastycznej. Duże, najczęściej w ciemno brunatnych tonach komponowane obrazy „Łukaszowców" swoją rzadko spotykaną precyzją w kładzeniu farby, troskliwością, niemal że namiętnością w wydobywaniu wszelkiej doskonałości formy, czystością rysunku, całą wewnętrzną konstrukcją, ideologią, tematyką (portrety, sceny rodzajowe, historyczne, religijne) przywodziły na pamięć dzieła mistrzów XVI, XVII wieku i to też stało się źródłem wszelkich późniejszych nieporozumień, przyczyną zażartych dysput, czasami i kłótni.

Przeciwnicy Bractwa, działalność malarską tej grupy porównywali z ponurym zajęciem rozkopywania

[1]) Św. Łukasz Ewangelista, legendarny twórca pierwszych wizerunków Chrystusa i Marii, pierwszy malarz chrześcijański był najczęściej patronem cechów i szkół malarskich.

zapomnianych grobów, nieumiejętną kokieterią starych mistrzów, niezdarnością początkujących kopistów, kiepskim retuszem fotograficznym. Zwolennicy zaś Bractwa — dopatrując się w nim reakcji na wojującą „francuszczyznę“ — prześcigali się wzajemnie w doborze pochwał i peanów, mówili o apostolskiej misji Bractwa, o renesansie sztuki polskiej, o epoce nowego stylu, o nabywaniu zdrowych podstaw opartych na prastarej tradycji, mówiono oczywiście o bardzo wąsko wówczas pojmowanej sztuce narodowej, nie obeszło się bez słabszych, czy silniejszych akcentów politycznych.
Burzą tą, tą tak wielką gwałtownością i rozbieżnością sądów najbardziej zaskoczeni poczuli się sami „Łukaszowcy“. Wynieśli ze szkoły, wielkie umiłowanie swego zawodu, silne poczucie odpowiedzialności za podjęte dzieło, dobrą organizację pracy, dyscyplinę myślenia, uczciwość rzemieślniczą i tak ustrojeni weszli w życie pewnie i z odwagą.
Jak bardzo więc byli zdziwieni, gdy na progu życia, gdy jeszcze nie zdążyli mocno wciągnąć w płuca powietrza powiedziano im, że sztuka ich wyrosła z lamusowych wspomnień, zaśniedziałych tradycji, że skazana jest na zagładę, a z drugiej strony — częściej dla poza artystycznych względów — okrzyknięto ich zbawcami sztuki polskiej,



T. PRUSZKOWSKI. Dziewczyna z dzbanem, rysunek węglowy podkolorowany.

J. WYDRA. Boże Narodzenie (olej).



apostołami nowej świetnej epoki. Znaleźli się od razu na ostrym wirażu, wymagającym — dla szczęśliwego minięcia — naprawdę dużego charakteru i dużo dobrej woli.
Dziś w perspektywie tych dziesięciu lat, które minęły od pierwszej i niemal historycznej wystawy Bractwa, rozpoczynanie dyskusji nad owymi poglądami i szukanie prawdy koniecznie w złotym środku, nie byłoby rzeczą słuszną mimo, że jasnym obecnie się stało, na ile owe sądy z jednej strony były zbyt niesprawiedliwe, a z drugiej zbyt pochopne i niegrzeszące specjalną rozwagą.
W tej chwili chcąc odnaleźć istotną prawdę i sens sztuki Bractwa, należałoby przyjrzyć się drodze, jaką ono poszło w dalszym swoim rozwoju, odszukać kierunki, jakie Bractwo obrało w tym tak bardzo decydującym dla siebie 1928 roku. Czy dało się otumanić wołaniem ludzi ze ślepej ulicy, czy załamało się pod uderzeniem krytyków mierzących sztukę wciąż jedną i tą samą formułą, czy też poszło wbrew wszelkim radom i załamaniom rąk swoją własną drogą.
Dla dokładnego zrozumienia ogólnego rozwoju malarstwa Bractwa Św. Łukasza należy podkreślić



J. WYDRA. Szkic do portretu Marszałka J. Piłsudskiego (olej).

jeszcze to, że Bractwo weszło w życie bez żadnych haseł, żadnych zapowiedzi, żadnego rzucania rękawic. Jedyną jego dewizą było „my chcemy dobrze malować“. O reszcie miało zadecydować życie, ambicje, upodobania i wysokość uzdolnień poszczególnych członków. Nie wiązano się żadnymi zobowiązaniami. Podstawą dalszej organizacji miało być raczej życie koleżeńskie i nic więcej, przynajmniej nic z góry narzuconego.

Tak też rozumiał założenie i przyszłość grupy jej założyciel prof. Tadeusz Pruszkowski, który w wywiadzie udzielonym w dniu 18 lutego 1928 roku przedstawicielowi Ilustrowanego Kuriera Codziennego powiedział:

„Głównym celem moim o którym zawsze pamiętam ucząc, jest wykształcenie uczniów w rzemiośle malarskim na tyle, aby gdziekolwiek się znajdą, mogli utrzymać się na powierzchni życia i nie potrzebowali liczyć na łaskawość i protekcję ludzką“.

a dalej:

„Przyszłość malarstwa polskiego wbrew chęciom i upodobaniom starszego pokolenia teoretyków, będzie wyglądała tak, jak postanowi zawsze królewska młodość“.

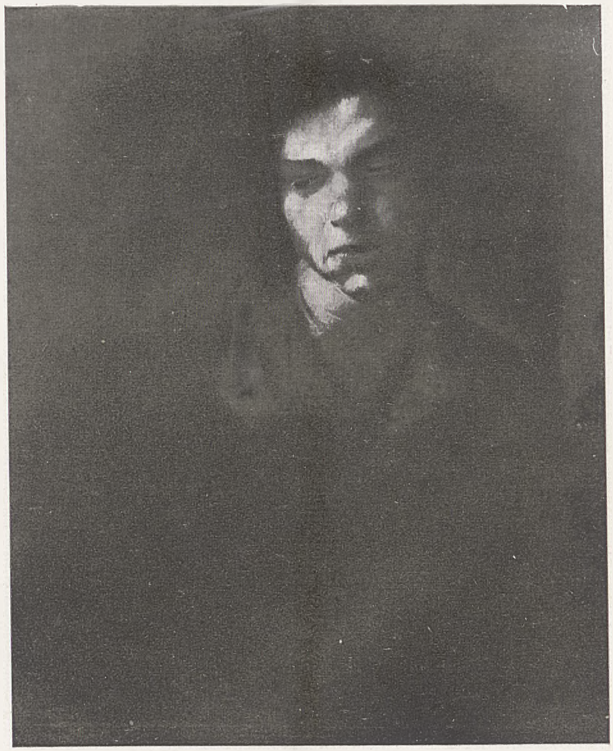
Otóż dziś — powtarzam to raz jeszcze — musi nas przede wszystkim interesować, na jakie wertepy, czy gościńce poprowadziła malarzy Bractwa, owa wszechmocna, królewska młodość.

*

Druga wystawa Bractwa zorganizowana 26 października 1929 roku w Zachęcie, przyniosła w porównaniu z ubiegłym rokiem pewne choć jeszcze niewielkie, zmiany. Mimo, że w Bractwie nie rozwiązały się wówczas jeszcze wszystkie namiętności i pragnienia, nie skrystalizował się w nim ostateczny, czy jakiś specjalny światopogląd i „Łukaszowcy“ malują nadal „dobrze“, są wzorowi pod względem technicznym, to jednak — ich sztuka zaczyna wyrastać ponad ambicje opanowania rzemiosła, tu i ówdzie zaczynają dygotać jekieś utajone pasje, coraz mocniej uwydatniają się indywidualne cechy poszczególnych artystów.

Cybis głęboko przemyślanymi stylizacjami coraz śmielej odrywa się od całego Bractwa, między resztą zaś malarzy pogłębia się coraz widoczniej linia dzieląca ich na dwie grupy. Do pierwszej z grup bardziej passeistycznej, opierającej się na tradycjach malarstwa siedemnastowiecznego należy zaliczyć Michalaka, Gotarda, Wydrę, Wdowiszewskiego, Podoskiego, Zamoyskiego, zaś

J. PODOSKI. Głowa (olej).



do drugiej zbliżonej do wskazań impresjonistycznych Kanarka i Jędrzejewskiego [1]).

Krytyka — jeślibyśmy chcieli śledzić głosy prasy z tego czasu — dziwnie przycichła, jakby zmalała. Bractwo przestało być atrakcją. Straciło dla wielu piszących posmak skandaliku, a dla innych pewna fermentacja grupy zmuszająca do głębszego ujmowania kwestii, do wyciągania takich czy innych wniosków stała się rzeczą niewygodną, trudną do ujęcia w zdanie. Co prawda tu i ówdzie wybucha nieszczery fajerwerek zachwytu, ten i ów stara się być złośliwy, ale na ogół przeważa ton oczekiwania.

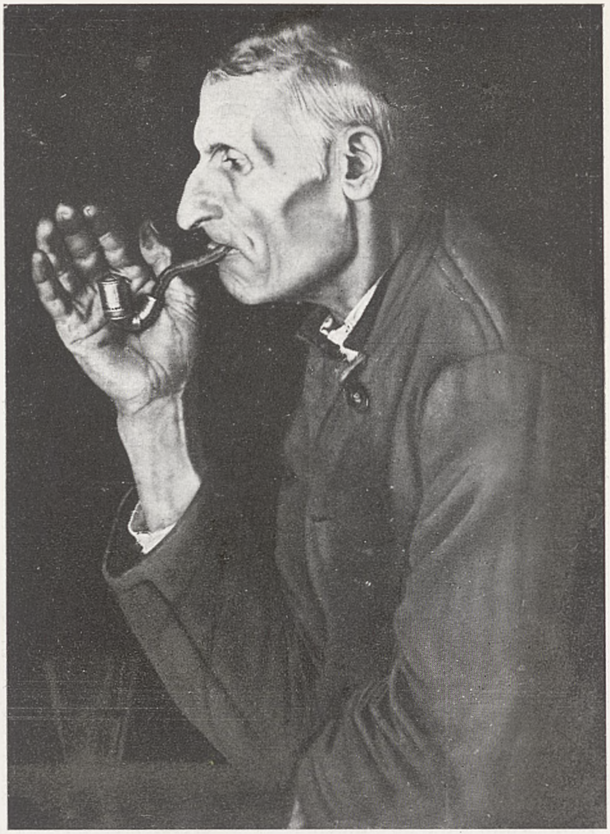
Dopiero trzecia wystawa Bractwa otwarta 9 stycznia 1932 roku, utwierdza tę naprawdę niezależną od tej czy tamtej strony opinię, że malarstwo Bractwa dojrzewa, owocuje i zaczyna odgrywać poważną rolę w historii sztuki polskiej.

W międzyczasie „Łukaszowcy" dużo podróżują, pracują, dużo myślą. Występują teraz naprawdę z własnymi do cna przeoranymi dziełami i dopiero teraz chyba zdają swój pierwszy egzamin, ale już nie z umiejętności nabytych w szkole, nie ze zręczności w rozwiązywaniu podyktowanych zadań jakimi popisywali się na pierwszej wystawie 28 roku, ale ze swego stosunku do świata, ze zrozumienia wartości budujących psychikę artysty malarza.

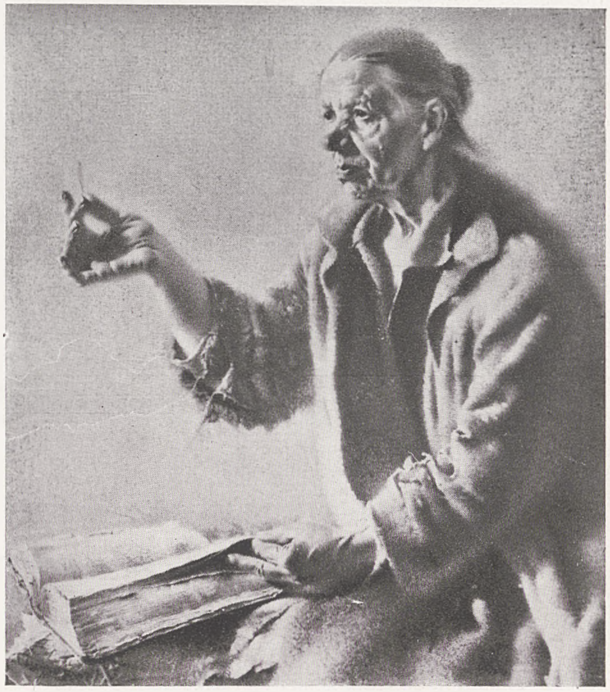
Wobec teraz wystawionych prac „Łukaszowców" upada nareszcie ów ciężki zarzut jakoby „Łukaszowcy" mieli ślepo naśladować malarstwo muzealne i nie usiłowali nawiązać żadnych kontaktów z współczesną im rzeczywistością. Owa irytująca wielu krytyków „muzealność" — budząca co prawda, w wielu wypadkach podejrzenie w słuszność stawianych zarzutów — okazała się wreszcie nie celem, ale środkiem malarstwa Bractwa, nie szukaniem w sztuce holenderskiego, czy włoskiego baroku form i treści, ale tylko metod pracy, sposobów opanowania samego rzemiosła.

Oczywiście, że tego rodzaju nawrót dla takich, czy innych celów kryje w sobie zawsze poważne niebezpieczeństwo (w tym wypadku zamaskowane nieobliczalnymi wybuchami pewnej prasy) i jeżeli „Łukaszowcy" — choć nie wszyscy — potrafili je ominąć szczęśliwie, tym większa ich zasługa i większa wartość łożonych wysiłków.

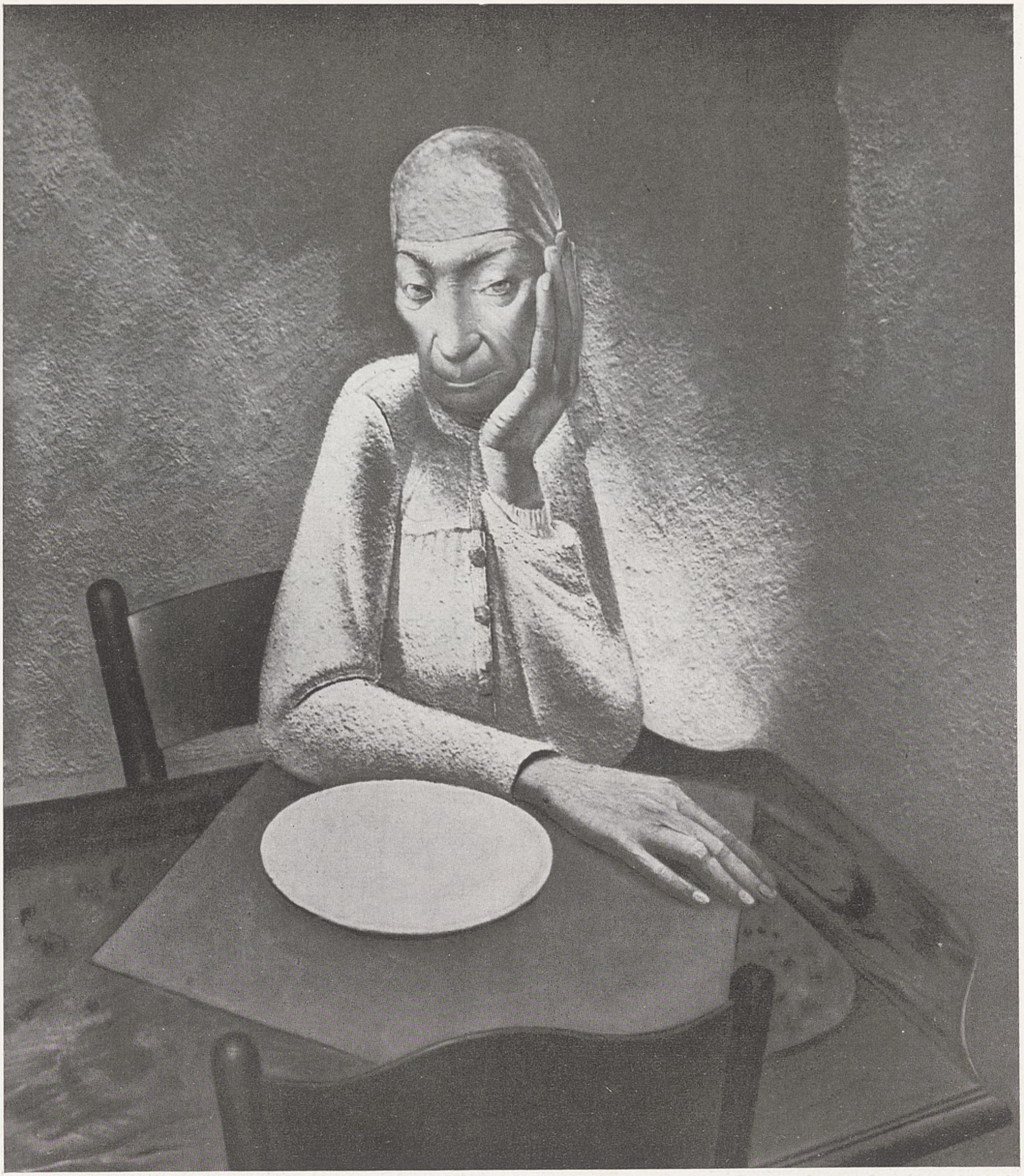
Rezygnując nawet z pobieżnej i w tej chwili trudnej analizy osiągnięć poszczególnych malarzy z tego czasu należy podkreślić, że linia o której wspomniałem mówiąc o wystawie 29 roku staje się tu bardziej elastyczna, mniej obowiązująca. W pracach Jędrzejewskiego wybucha już teraz niepohamowana radość z życia, młodzieńcza pasja w chęci przetransponowania wszystkich wrażeń i uczuć na wszechwładny, organizacyjny kolor. Kanarek swoją niefrasobliwą deformacją i specjalnym rozumieniem koloru skłania się wyraźnie ku



J. GOTARD u góry: Staruszek (olej), u dołu: Znachorka (olej).

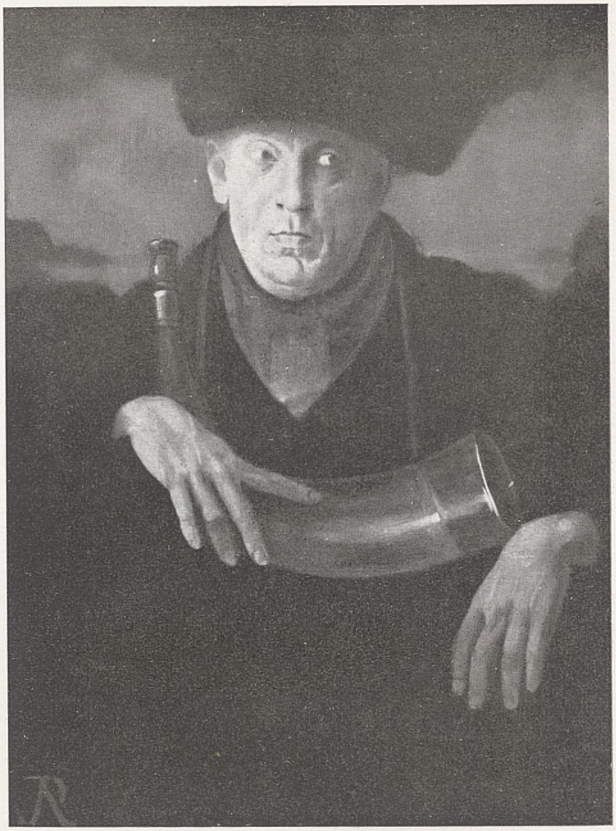


[1]) W międzyczasie z Bractwa ustąpił Schulz i Kokoszko.



 B. CYBIS. Kompozycja.

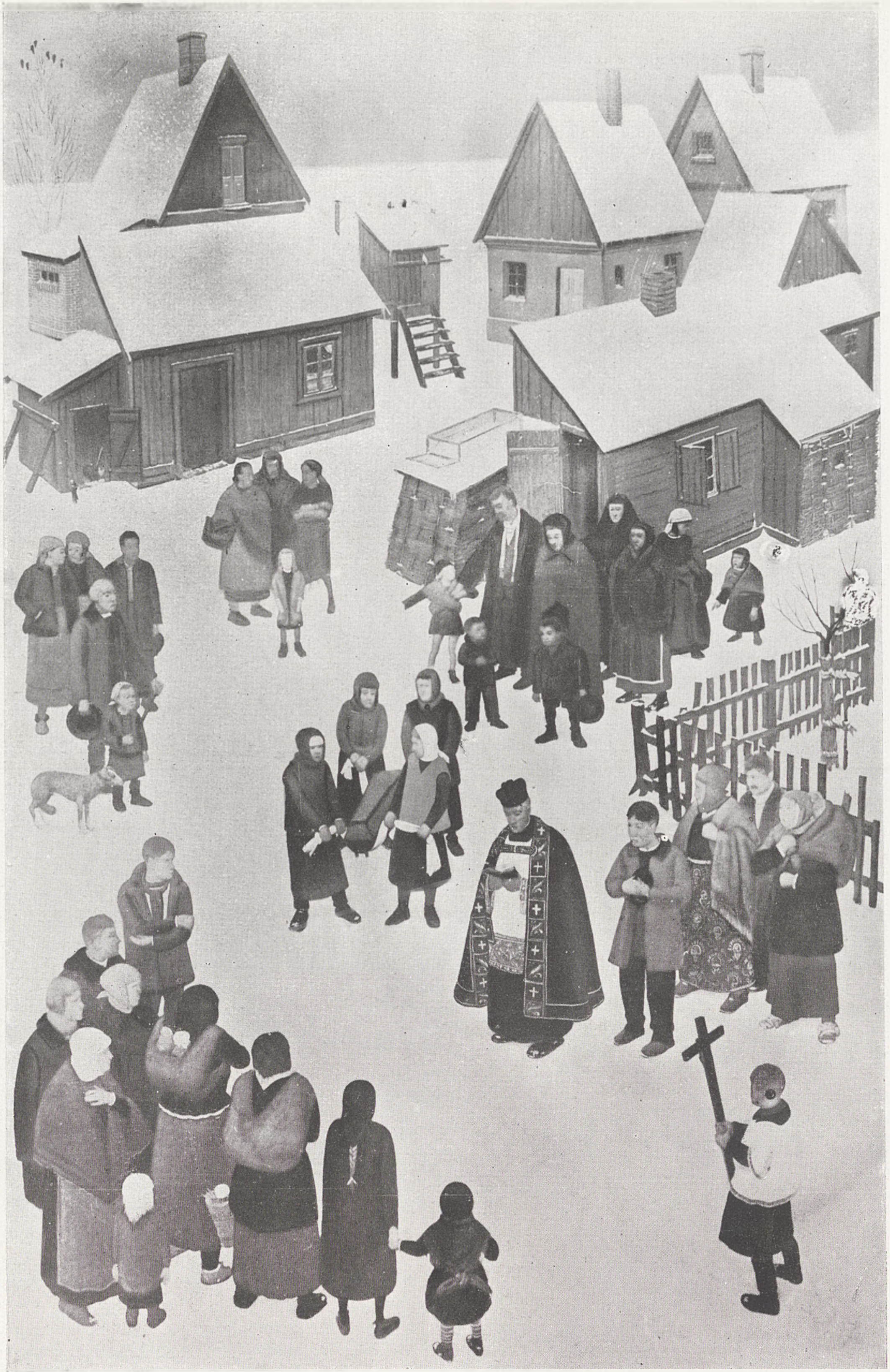
malarstwu francuskiemu, ale ci dwaj malarze nie stanowią już w Bractwie odosobnionej pozycji. Zbliżają się do nich — wyzbywszy się uprzednio potrosze akademizmu i archaizmu — i Wydra i Wdowiszewski. Zamoyski w traktowaniu formy upodobnił się nieco do coraz bardziej wzmagającego się w wyrazie Cybisa. Trzon Bractwa ciągle stanowią Gotard z Michalakiem. Podoski pozostał chyba na tym samym poziomie na jakim dał się poznać w czasie trwania pierwszej wystawy.
Tak było sześć lat temu.
A co nam przyniósł dzień dzisiejszy
Gdybyśmy chcieli na to pytanie znaleźć odpowiedź najprostszą i najbardziej ogólną powiedzielibyśmy — kolor. Jest to zdobycz całego Bractwa. Do koloru dąży Michalak, Wydra w swoich ostatnich płótnach wypowiedział się jako skończony kolorysta, Jędrzejewski wciąż się upija radością barw, Kanarek buduje barwą swoje wdzięczne portreciki dziecięce, rozjaśnił swą paletę i Gotard i Cybis.
Jest to więc zupełny odwrót od wartości, które kształtowały malarstwo Bractwa w roku 1928 i w latach późniejszych. Odwrót, który w rozmaitych wypadkach rozmaicie się przedstawia, ale odwrót konsekwentny i świadom swego celu. Z całej grupy jeden tylko Janusz Podoski pozostał wierny swemu malarstwu sprzed dziesięciu lat. Obok niego Gotard i Cybis zbliżają się do swych prac akademickich, ale nie zapominajmy, że ci dwaj malarze zajmowali w Bractwie zawsze specjalne pozycje. Na obecnej wystawie, której — tradycją lat ubiegłych — patronuje trzema obrazami prof. Tadeusz Pruszkowski, Cybis obok sześciu „Murków" freskowych i „Panneau" zareprezentowal się znaną „Primaverą" i starymi kaktusami. O malarstwie sztalugowym Cybisa nie można przeto nic nowego powiedzieć, ale artysta ten poświęcił się niemal zupełnie malarstwu ściennemu i udział jego w wystawie należy traktować, jako pewnego rodzaju kurtuazję w stosunku do organizacji. Mówiąc o Cybisie trzeba równocześnie wspomnieć o Janie Zamoyskim, który razem z Cybisem pracuje nad malarstwem ściennym i na wystawie pokazał zaledwie cztery „Rysunki", kaligraficzny „Portret p. S. W.", dawną „Madonnę" kąpiącą i „Matkę Boską Różańcową".
Inaczej rzecz ma się z Janem Gotardem. Gotard, jak już wspomniałem rozjaśniając swoją paletę nie wyrzekł się ani dawnego tematu, ani dawnej interpretacji formy. Grozi Gotardowi skostnienie w wyraźnie zagrażającej mu pozie.



J. PODOSKI. *Portret (olej).*

A. MICHALAK. Pani w niebieskich rękawiczkach (olej).





O Czesławie Wdowiszewskim nie można też wiele powiedzieć, gdyż pokazał zaledwie znów znane z Instytutu Propagandy Sztuki „Kwiaty“ i duże temperowe malowidło, przedstawiające wjazd Ottona Rudego do Gniezna, wyróżniające się troskliwą starannością wykończenia i dobrze przeprowadzoną archaizacją całości.

Wspomnieni dotychczas malarze (omijam nowych członków Bractwa) wzięli udział w wystawie małymi fragmentami nie decydując tym samym o całości pokazu. Reszta wystąpiła z większą ilością płócien, z zachowaniem czasami retrospektywy — przeto ci ostatni — dla naszych rozważań nad całością rozwoju Bractwa stanowią bardziej interesujący materiał.

Trudno tej drugiej części nie rozpocząć od prac Jana Wydry.

Tak się dziwnie złożyło, że pierwsza zapisana kartka Bractwa zamknęła w sobie niemal całą historię zrzeszenia, historię walki o kolor. Wydra trawiony nieuleczalną chorobą, przykuty niemal ciągle do łóżka, świadom nadchodzącej katastrofy, nie rozpraszał się, nie szukał małych, chwilowych efektów, nie spalał się bezużytecznie, ale skupiwszy

Na str. 52 C. WDOWISZEWSKI. Pogrzeb. (olej).

U dołu J. ZAMOYSKI. Babka z palemką (olej).



J. ZAMOYSKI. Matka Boska kąpiąca.



wszystkie siły swego talentu szedł uparcie do celu. Tym celem był mu kolor, światło, prawdziwa malarska faktura. Nie jeździł po te rzeczy do Paryża. Znalazł je sam. Już z kolorem mocował się w „Alegorii“, w „Szopce“, „Bożym Narodzeniu“, ale znajduje go dopiero w małych pejzażach, a przede wszystkim w martwych naturach, nieco przedtem w „Konkurach“. Jednak formę wciąż wygładza, nadaje jej dawną szklistość i miękkość, aż wreszcie w „Rybaczce“ zdobywa się na zadziwiającą odwagę. Tu osiąga swój największy chyba triumf. Pędzlem uderza śmiało. Rozbija wszelkie gładzizny, kolor wypełnia cały obraz. W niewykończonym, niemal ostatnim „Patrolu Beliny“ szuka specjalnych efektów świetlnych, ale niestety śmierć nie pozwala mu skończyć dzieła. Umarł prawie, że przy sztalugach. Droga jaką przebył Wydra w ciągu tych niewielu lat, od „Chrystusa w mieście“ do „Rybaczki“ świadczy najlepiej o sile twórczej tego artysty. Żałować należy, że obrazów Aleksandra Jędrzejewskiego nie umieszczono w jednej sali. Wówczas dopiero można byłoby sobie zdać pełną sprawę z entuzjazmu



U góry: A. MICHALAK. Fragment kartonu witrażu do katedry warszawskiej,

u dołu: C. WDOWISZEWSKI. Fragment (olej).





E. KANAREK. *Portret (olej).*



E. KANAREK. *Portret (olej).*

tego artysty, z jego siły i radości. Dla Jędrzejewskiego — jak już to kilka razy powiedziałem — nie ma nic w naturze poza kolorem. Koloru Jędrzejewski nie szuka, ale tworzy nim nastrój w „O zachodzie", pęd w „Cyklistach", groteskę w „Krajobrazie z południa", zamaszystość w „Marynarzach", bajkowość w „Wiśniowcu w zimie", smętek w „Konstantynopolu". Buduje on swe obrazy z jakąś zadziwiającą łatwością, czasami aż naiwną, ale jak bardzo sympatyczną dekoracyjnością, ale nie mają one w sobie nic z łatwizn, nic z szablonu, nic z nonszalancji. Najwartościowsze w sztuce Jędrzejewskiego jest to, że mimo swych podróży, mimo swego zamiłowania do południowego pejzażu, do słońca, ani przez chwilę chyba nie poddał się cudzym wpływom.

Eliasz Kanarek, który zawsze stał najbliżej Jędrzejewskiego, zdaje się, że w tej chwili zrezygnował ze swych poszukiwań, które swego czasu tak interesująco się zapowiadały. Kanarek wystawił przeważnie portrety (czasami lekko przesłodzone) i w tym należy szukać przyczyn owej rezygnacji. Zamówienia, warunki życia, nie zawsze idą w parze z zamiłowaniami i własnymi potrzebami. W każdym razie Kanarek wciąż się wypowiada, jako obdarzony dużym smakiem kolorysta, czego dał bezsprzeczny dowód w pięknie skomponowanych „Kwiatach".

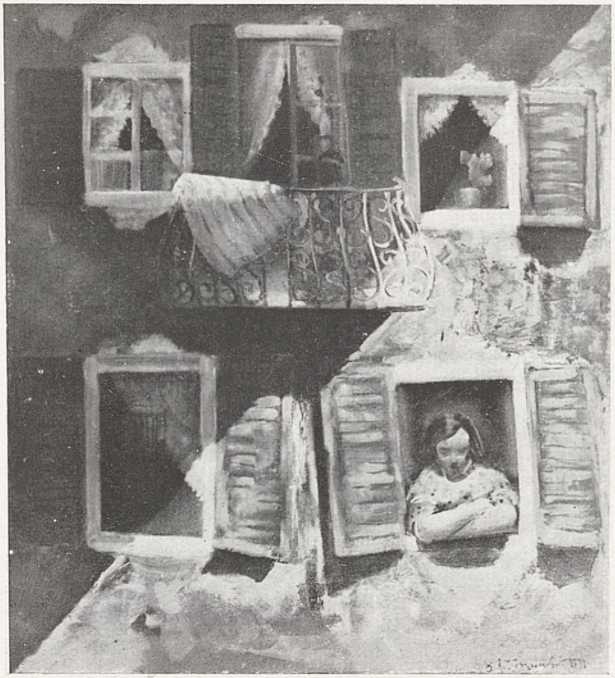
Antoniego Michalaka należałoby nazwać najtragiczniejszym malarzem Bractwa. „Św. Franciszek", „Ukrzyżowanie", „Chrystusik", „Św. Izydor", portrety, „Exodus", „Siewca" i znów portrety to łańcuch zmagań tego artysty z samym sobą, z nabytymi nawykami o kolor, o światło, o formę. W walce Michalaka nie wyczuwamy tej prostej i konsekwentnej linii, jaką czujemy w pracach zmarłego Wydry. Michalak rzuca się na najtrudniejsze zadania, jest bliski osiągnięcia celu i wraca na dawne pozycje, by znów się mocować z wielkimi kompozycjami, które mu wyraźnie nie leżą, szuka patosu, monumentalności. Od syntezy, symbolu, archaizmu przechodzi do przypadkowości, codzienności, od bardzo śmiałych i szczęśliwych zestawień kolorystycznych do brunatnych sosów, z monumentalnością formy i gestu (Exodus) łączy drobiazgowość deseniu tkaniny, gubi się w rozwiązaniu tła.

Michalak jest entuzjastą i człowiekiem odważnym. Ta właśnie odwaga i entuzjazm gwarantują, że Michalak w okresie tej burzy i poszukiwań znajdzie wreszcie formę najbliższą swej duszy i swoim upodobaniom.

Bernard Frydrysiak, Jaremi Kubicki i Stefan Płużański to nowi członkowie Bractwa, biorący po raz pierwszy udział w wystawie zrzeszenia.

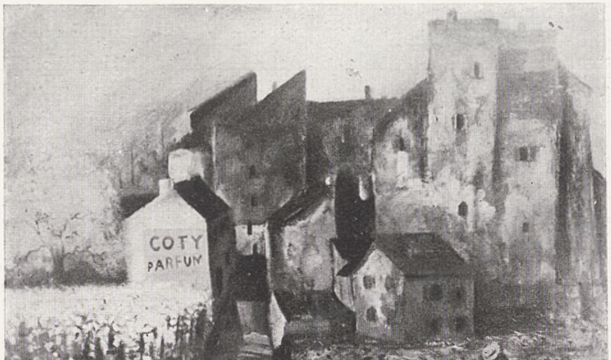
Stefan Płużański swoją „Procesją", „Polowaniem", „Jachtem" i „Kawiarnią" dał się już poznać na innych wystawach. Płużański skłonny jest do pewnej groteski i prymitywizmu, którego nigdy nie nadużywa dzięki czemu zdobywa — najczęściej — szczęśliwe efekty.

Trudno o bardziej popularnego malarza młodszego



A. JĘDRZEJEWSKI. U góry: Okienko.

U dołu: Róże (olej).



pokolenia niż Bernard Frydrysiak. Frydrysiak znany jest szerszej publiczności niemal od pierwszej swej wystawy. Jego „Puca“ zdobyła sobie swego czasu ogólne uznanie. Trudno też odmówić temu młodemu malarzowi prawdziwego talentu, który jak dotychczas bezużytecznie konserwuje się w pracach z którymi jego starsi koledzy z Bractwa wzięli zdecydowany rozbrat.

Jaremi Kubicki jest malarzem zastanawiającym. Jego długonogie, gibkie, powabne i powiewne panie mają swój smaczek, ale nie jest to smaczek malarski. Jest tam duża zręczność rysunku, dowcip sytuacji, narracja swego rodzaju, pomysłowość i odwaga, ale od obrazu wymagamy przecież czegoś więcej. Jedno jest tylko pewne, że Kubicki daje sobie doskonale radę z dużymi płaszczyznami, ma silnie zaostrzony zmysł spostrzegawczy, ma dar kompozycji, no i że „Wierzby“ i „Sielanki“ nie są alfą i omegą jego twórczości. „Port“ i „Krajobraz“ wprowadzają nas w inną sferę wzruszeń, ale obserwując Kubickiego od pierwszych jego prac wydaje mi się, że artysta ten drogą najprostszą zmierza do malarstwa ściennego. Tam powinien chyba znaleźć najwspanialsze dla siebie możliwości. Wielka powierzchnia ściany da mu duże możliwości i równocześnie ujmie go w bardzo potrzebną temu artyście — surową dyscyplinę.

Tak się więc przedstawia ostatni etap Bractwa Św. Łukasza, ale etap, na podstawie którego nie można wypowiedzieć decydującego sądu o profilu ideowym zrzeszenia. Jedni malarze, jak mogliśmy to zauważyć, wciąż prą naprzód, szukają nowych form, inni poddają rewizji swoją dotychczasową twórczość i przed ostateczną decyzją przeżywają okres ciszy, skupienia, rozwagi.

W każdym razie, stając wobec ostatnich osiągnięć Bractwa, musimy stwierdzić, że odniosła tu triumf dawna opozycja, szydząca swego czasu z wielkich płócien „Łukaszowców“ ich tematyki i ciemnych tonów. Nie poniósł tu też klęski ów zachwycony swym entuzjazmem nierozsądny tłum. Te siły pozostały za plecami Bractwa. Bractwo poszło prostą drogą swoich upodobań, ambicji, swego powołania, nie wyrzekając ani przez chwilę wiary w wartość swej sztuki, nie obniżając dyscypliny rzemieślniczej, nie unikając wpojonej za młodu odpowiedzialności za podjęte dzieło.

Stanisław Ciechomski

B. FRYDRYSIAK. Babka (olej).





J. KUBICKI. Zdobycie Sandomierza (olej).

TRAGEDIA ZBIORÓW PAŃSTWOWYCH

Zdawałoby się, że po smutnym okresie niewoli ostatniego stulecia z chwilą odrodzenia państwa polskiego nastąpi wspaniały rozkwit w dziedzinie sztuki i kultury. Początkowe dodatnie objawy, stworzenie oddzielnego Ministerstwa Sztuki i Kultury pod kierownictwem Miriama, okazały się krótkotrwałe. Ministerstwo skurczyło się do departamentu... departament do wydziału... W mniej więcej równym stosunku stopił się Fundusz Kultury Narodowej.

Nie jest zadaniem tego artykułu krytykowanie tych lub innych posunięć. Historia, a w tym wypadku historia sztuki polskiej, będzie mogła za jakieś 40—50 lat ocenić, czy to co się stało było słuszne, czy nie.

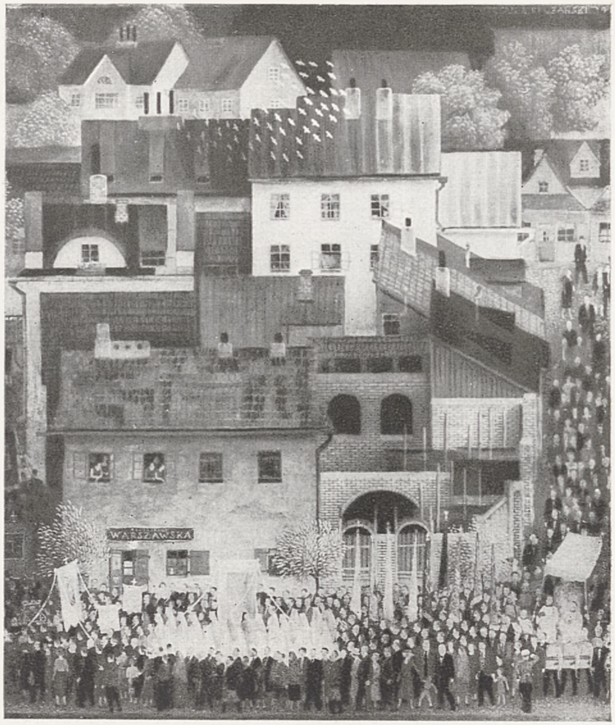
Inny czynnik natomiast ma szybsze odruchy: zdrowy sens narodu. On zdecyduje prędzej, czy kilka tysięcy plastyków są ludźmi potrzebnymi, czy nie. My, plastycy, zaś będąc cząstką narodu i mając pełną świadomość odpowiedzialności naszej pracy bronimy się. Jednym z bastionów naszej obrony są zbiory państwowe. Są one realnym dowodem naszej pracy a jednocześnie ośrodkiem kształcącym dla wszystkich.

Przyjrzmy się krótko niewesołej przeszłości tej instytucji i wskażmy drogę ku lepszemu.

Zbiory państwowe urodziły się jako dziecko nieprawego łoża przy Ministerstwie Robót Publicznych w r. 1922, i jako takie dziecko, tułają się do dziś dnia po obcych domach, to w pałacu, to w skromnej kamienicy. Wszędzie przytulone „do czasu“, a potem pożegnane...



B. FRYDRYSIAK. Kompozycja (olej).



S. PŁUŻAŃSKI. Procesja (olej).

Art. XI Traktatu Ryskiego (z 18 marca 1921 r.) zapewnił Rzeczypospolitej zwrot mienia kulturalnego wywiezionego z kraju przez rządy carskie. Wracające z Rosji transporty umieszczono według poprzedniej decyzji komitetu nadzorczego w państwowych gmachach reprezentacyjnych, uwzględniając w miarę możności poprzednie pochodzenie eksponatu.

Ś. p. Prezydent Gabriel Narutowicz, ówczesny minister rob. publ. utworzył urząd dyrektora zbiorów państwowych, przydzielonego do Zarządu Gmachów Reprezentacyjnych R. P.

W r. 1924 przeszły zbiory państwowe do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a dopiero w r. 1930 uzyskały podstawę prawną (statut zatwierdzony przez Radę Ministrów).

Zbiory państwowe składają się:

a) z galerii obrazów współczesnych,
b) z biblioteki sztuki,
c) z zbiorów przedmiotów sztuki,
d) z dwóch pracowni konserwatorskich.

Mimo długoletnich starań dyrekcja zbiorów państwowych nie uzyskała własnej siedziby i do chwili obecnej gości w rozmaitych obcych gmachach:

a) galeria sztuki współczesnej znajduje się w Kamienicy Baryczków, która w zupełności nie odpowiada stawianym wymaganiom. Wobec tego, że Dom Baryczków przeszedł w r. 1937 na własność miasta, Zarząd Miejski zamierza urządzić tam Muzeum Starej Warszawy, grozi jedynej państwowej galerii sztuki współczesnej eksmisja.

b) Biblioteka sztuki, która do lata zeszłego mieściła się w pałacu pod Blachą, została stamtąd usunięta i mieści się w chwili obecnej w gmachu rządowym na ul. Długiej pod nr 13. Ze względu na całkowicie nieodpowiednie warunki lokalowe biblioteka jest nieczynna i niedostępna dla artystów.

c) Zbiory przedmiotów sztuki są częściowo odda-

S. PŁUŻAŃSKI. Bolesław Krzywousty na polowaniu (olej).





J. KUBICKI. *Pod Wierzbami (olej).*

ne w depozyt państwowym gmachom reprezentacyjnym, częściowo leżą od wielu lat zapakowane w pakach na Zamku Królewskim w Warszawie (zbiór Krasnowskich itd.).

d) Pracownie konserwatorskie w dalszym ciągu są w gościnie na Zamku Warszawskim.

Należy stwierdzić, że opieka państwa nad zbiorami państwowymi nie mogła dotychczas wywiązać się ze swych obowiązków. Wobec tego, że stan rzeczy mimo poprawy koniunktury w kraju, pogarsza się, poczuwamy się do obowiązku zwrócenia uwagi miarodajnych czynników na to zagadnienie.

Proponujemy następujące rozwiązanie:

a) połączenie zbiorów państwowych z Instytutem Propagandy Sztuki;

b) wybudowanie gmachu reprezentacyjnego w rodzaju Luxemburg, gdzieby się mieściła galeria sztuki współczesnej, państwowy lokal na bieżące wystawy sztuki, biblioteka sztuki i czytelnia.

Kwestia wybudowania nowego gmachu Instytutu Propagandy Sztuki będzie wkrótce, ze względów na kończący się kontrakt dzierżawny, aktualna, tym łatwiej będzie połączyć te dwa zagadnienia. Biorąc pod uwagę, że od chwili decyzji do wybudowania takiego gmachu napewno upłynie parę lat, proponujemy przenieść bibliotekę sztuki z ul. Długiej do tymczasowego gmachu Instytutu Propagandy Sztuki i udostępnienie jej znowu plastykom. Przy dobrej woli znajdzie się napewno miejsce w obecnym pomieszczeniu kawiarni lub w lokalu „Wiadomości Literackich".

Ostatnie lata wysunęły jako czołowe zadanie naszego społeczeństwa obronność kraju. Kilkakrotnie Naczelny Wódz Marsz. Śmigły-Rydz poruszył zagadnienie przygotowania moralnego narodu. Zdaje nam się, że w tej dziedzinie możemy naszą pracą pomóc — musimy wyczuć zrozumienie i znaleźć oparcie wśród miarodajnych władz...

Trudno jest obliczyć równowartość dzieł Matejki, Grottgera i wielu innych w armatach lub karabinach, ale nie ulega żadnej wątpliwości, że spełnili oni swój obowiązek w stosunku do Ojczyzny.

Stanisław Appenzeller



Widok na plac Saski i miejsce komendy miasta. Litografia J. Jacottet'a i C. Rivier'a.

KOMENDA MIASTA W WARSZAWIE

Przed kilku miesiącami po zdjęciu rusztowań odsłonił się Gmach Komendy w nowej postaci.
Przebudowa Komendy Miasta została rozwiązana równolegle z budową Gmachu Funduszu Kwaterunku Wojskowego przy Krakowskim Przedmieściu. Dotychczasowy budynek, w którym mieściły się urzędy Komendy nie przedstawiał istotnych wartości ani architektonicznych ani też historycznych. W czasokresie kiedy pałac Bielińskich, a potem od 1713 r. pałac Augusta II obejmował skrzydłami ówczesny cour d'honneur, dzisiejszy plac Marszałka J. Piłsudskiego, na miejscu dzisiejszej Komendy Miasta stały stajnie i browar królewski (plan C. E. Boötiusa z 17?8 r., i podobnie określający plan drezdeński z 1750 r.). W dalszym ciągu wg artykułu p. majora inż-arch. A. Króla „Domy Mieszkalne F. K. W. — 1931—33“ na planach z 1815 r. (Gabinet rycin St. Augusta) podane są rzuty budynku: „ Maison de la Chambre administrative des Domaines de la Couronne“ projektu architekta Minter'a. Jest to projekt domu który stał dawniej na miejscu dzisiejszego budynku F. K. W. W 1830 roku budynek ten nosi nazwę „Kamienica i oficyna Rządowa Zarządu Jenerała Komendanta Miasta Warszawy i warszawski ordynanshaus“. Załączona ilustracja pokazuje Plac Saski, na którym nie ma jeszcze budynku Komendy Miasta, ale widzimy już pośrodku placu olbrzymi pomnik Polaków poległych 29 listopada 1830 r. z rąk rewolucji „za wierność swojemu monarsze“ (postawiony wg planów Corraziego). Jest to dowodem że budynek Komendy Miasta jest nie tylko późniejszy od sąsiedniego „Ordynanshaus'u“ ale, że nie pochodzi ani z okresu Księstwa, ani Królestwa Warszawskiego — nie pochodzi z ostatnich epok architektonicznych w Warszawie. W przewodniku z 1872 r. widnieje krótka notatka „na Placu Saskim stoi gmach, w którym mieści się Zarząd Komendy Miasta w Warszawie“. Jednocześnie na załączonym miedziorycie Placu Saskiego widać zary-

sy Komendy Miasta w tym stanie w jakim została przejęta przez polskie władze wojskowe, które umieściły na tym panonie jeden z pierwszych orłów w wolnej Warszawie, orzeł dłuta inż.-arch. Jana Golińskiego.

W związku z rozpisanym konkursem przez dyrekcję F. K. W. na budowę domu oficerskiego przy Krakowskim Przedmieściu szereg zaproszonych architektów rysując elewację domu projektowanego nawiązywał swoje szkice do Komendy Miasta. W projekcie arch. R. Gutta i J. Jankowskiego oraz w projektach A. Jawornickiego, Z. Męczeńskiego i K. Tołłoczki — ujęcia były podobne — przewidywano całkowitą przebudowę Komendy na elewację domu mieszkalnego o jednym rysunku z zaznaczeniem jedynie miejsca dla wartownika.

W projekcie arch. E. Norwertha ma miejsce wtopienie kolumnady Komendy w pełną wysokość budynku mieszkalnego podobnie jak w projektach powyżej podanych. (Materiału z innych projektów nie znam).

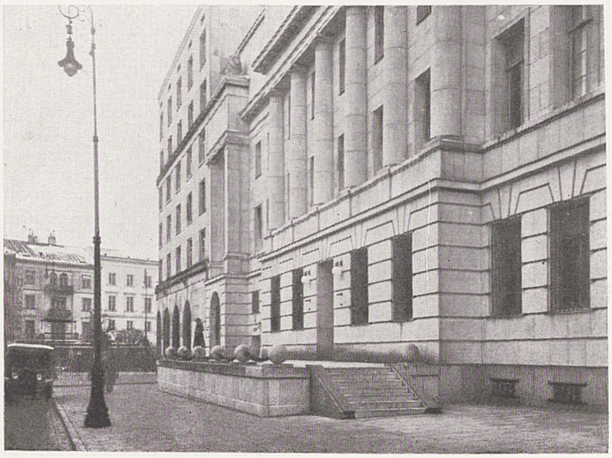
Pierwszą nagrodę na tym konkursie otrzymał profesor Czesław Przybylski i projekt konkursowy domu mieszkalnego został zrealizowany przez dyrekcję Funduszu Kwaterunku Wojskowego.

Wkrótce potem Ministerstwo Spraw Wojskowych zwróciło się do prof. C. Przybylskiego o przeprojektowanie Komendy Miasta w związku z przewidywaną nadbudową piętra. Był to ostatni projekt prof. Przybylskiego który teraz został ukończony.

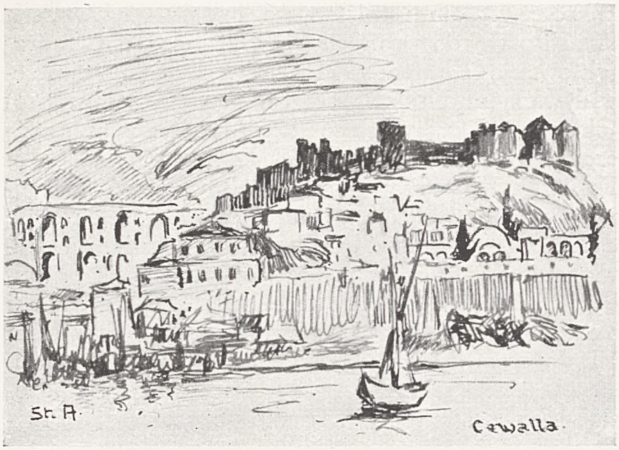
Budynek Komendy Miasta zachował swój odrębny charakter i odrębną skalę, a został jednocześnie opracowany w nowej fakturze w kamieniu. Nawiązanie do sąsiedniego Sądu Wojskowego i do budynku F. K. W. przeprowadził profesor Przybylski stopniowo poprzez boczne ryzality, wysunięciem ich do przodu i z nawiązaniem do wysokości gzymsów wieńczących. Prosty i piękny budynek pozostał jako ostatnie wspomnienie po profesorze Przybylskim.

Leykam





WSPOMNIENIA Z GÓRY ATHOS



Podczas mojej przeprawy z Aten przez Chios, Mytilene, Kawalla do Daphne morze szalało. Jest to podobno podczas zimowych miesięcy na tamtych wodach stan trwały.

Półwysep Chalkidike ze swoimi 3-ma daleko na południe wysuniętymi językami Athos, Kassandra i Longos jest ulubionym boiskiem dla sztormów z północy i ze wschodu.
Stary S. S. Paras mający już piąty krzyżyk na plecach ciężko walczył z boczną falą. Było nas pięciu na pokładzie: stary mnich, chłop z Macedonii, dwóch żołnierzy i ja. Mimo zapadającego zmroku widać było jeszcze 40-kilometrowy łańcuch Athosu ze Świętą Górą na samym cyplu, ginącą w ciężkich obłokach. Siedzieliśmy rzędem.

Każdy z nas czekał po swojemu: chłop z obojętnością i rezygnacją prostych ludzi. Żołnierze gwarzyli ze sobą, mnich czytał modlitwy spoglądając od czasu do czasu w radosnym oczekiwaniu na ląd gdyż wracał po długiej wędrówce do swojej gromady. Ja znowu trwałem w nerwowym napięciu przed czymś zupełnie nowym, nieznanym.
Było już prawie ciemno gdy okrążaliśmy Świętą Górę. Białe marmurowe stoki Athosu spadają tam z wysokości 600 m prawie prostopadle do morza.
Raptem na urwisku zapaliła się gwiazdeczka — po chwili druga... a potem coraz więcej i więcej.
Zdumiony patrzyłem na to roziskrzone niebo skalne.

„Są to lampy przed świętymi ikonami w szałasach i grotach anachoretów“, wyjaśnił mi starzec. „Mieszkają oni w zupełnej samotności w prawie niedostępnych miejscach. Żywność, dostarczają im z klasztorów raz na miesiąc w koszach spuszczanych na łańcuchach“.

Właśnie to była godzina wieczornego nabożeństwa (apodipnonu) i mnich również odszedł na modlitwę.

Z Daphne (zatoka na zachodnim wybrzeżu, gdzie zatrzymują się statki) wędrowałem ścieżką górską, która na wysokości 800 m przekracza łańcuch Athosu wiodąc do Karyes. Jest to urocza wioseczka, tonąca w zieleni, otoczona lasami i ogrodami a zarazem stolica Świętej Republiki i siedzibą rządu, który składa się z przedstawicieli 20 klasztorów (20 antiprosopi).

Dziwne wrażenie robi takie „duchowne“ społeczeństwo: mnich krawiec, mnich zamiatacz ulic, mnich kowal i mnich fryzjer... Wśród tej czarnej gromady kroczą poważnie policjanci w tradycyjnych strojach albańskich uzbrojeni w potężne kije i jeszcze potężniejsze brody.

Po ulokowaniu się w skromnej gospodzie udałem się do arcygramateusza (tj. sekretarz rządu) żeby mu przedstawić moje papiery i listy polecające. Audiencję wyznaczono mi na następny dzień. Odbyła się w gmachu Hieria Epista (gmach obrad rządu). Rząd był „in corpore“. Na wschodni sposób podano kawę i słodycze, po czym za pośrednictwem arcygramateusza ojcowie stawiali pytania dotyczące Polski, prawosławnych w Polsce, moich studiów i podróży. Potem wystawiono mi list żelazny, tzw Diamonitrion, który zapewnia bezpieczeństwo i gościnność we wszystkich klasztorach. List przypieczętowano starą pieczęcią państwową, składającą się z czterech części. Każda ćwiartka znajduje się dla pewności u innego epistata (członka najwyższej ekzekutywy).

Na tym skończyła się audiencja a rozpoczęła się wędrówka.

Powstanie większości klasztorów na Athos przypada na XI i XII wiek, które historycy uważają za szczytową epokę sztuki bizantyńskiej. Co prawda życie religijne zaczęło się na półwyspie znacznie wcześniej, bo już w IX wieku. Pierwsze zorganizowane życie gromadne powstało dopiero w drugiej połowie X wieku. Mnich Abramos z Trepisontu (poz. Święty Athanasius, patron Athosu) zjednoczył luźne, półdzikie osiedla mnichów i wybudował Wielką Ławrę. Fundatorem tego klasztoru był cesarz Nicephor Phocas.

Dekadencja Bizancjum i ostateczne opanowanie miasta przez Turków spowodowało, że Athos stał się od XIII wieku ośrodkiem ostatniego okresu sztuki bizantyńskiej, występującej tam w architekturze, mozaice, metaloplastyce, w iluminacjach ikon, fresków i rzeźb (te ostatnie w bardzo ograniczonej ilości).

Znanym wszystkim ikonographom jest rękopis mnicha Denis (wiek XVIII) pierwszy traktat o prawidłach kompozycji kościoła wschodniego i sposobach malowania.

Wędrując po klasztorach i skitach (osiedla) zwiedziłem sporo warsztatów malarskich, poziom artystyczny rozczarował mnie zupełnie. Zamiast rozwoju, upadek. Przeważnie mnisi malarze zajmują się masową produkcją tanich ikon eksportowanych do wszystkich krajów prawosławnych. Czasem jednak spotyka się doskonałe kopie starych ikon z oryginałów dwóch wielkich mistrzów, mnicha Panselinosa z Tessalonik i Theophanosa z Krety (wiek XVI). Pod względem techniki malarskiej stoją wszystkie prace na bardzo wysokim poziomie. Ikony malowane są na deskach kasztanowych, sklejanych po 20-letnim schnięciu przez specjalistów stolarzy. Farby (przeważnie tempera) jajkowe lub woskowe są tarte własnoręcznie i odznaczają się głębokim tonem (zwłaszcza ugry i ziemie palone). Na wyjątkowo wysokim poziomie stoi wiedza konserwatorska. Zwiedzającego uderza w cerkwiach i refektarzach nienaruszona wprost świeżość fresków z XVI i XVII wieku.

Architektura klasztorów zachowuje pierwowzór starych ławr wschodniego kościoła. Pojedyncze szałasy były ugrupowane naokoło cerkiewki. Środek klasztoru na Athos stanowi cerkiew malowana na czerwono jako symbol pamięci krwi Zbawiciela. Dookoła cerkwi podwórze ze Świętą Studnią zacienioną starymi drzewami. To wszystko jest zamknięte czworobokiem cel mieszkalnych, budynków gospodarczych i warsztatów. Tworzy to na zewnątrz mur obronny z basztami i wieżą wartowniczą. Zewnętrzny widok klasztorów przypomina zamki obronne, wybudowane przez zakony rycerskie podczas wojen krzyżowych na bliskim wschodzie.

Różne okresy, w których powstawały i rozbudowywały się klasztory, przyniosły ogromne urozmaicenie form, przechodzących często w fantastyczną dziwaczność (Simon Petra, Dionysios).

Po ciężkiej całodziennej wędrówce, zaśmieconymi górskimi ścieżkami, zatrzymałem się przy rozstajnej drodze. Sankt Panteleimon, najnowszy, przez Rosjan wzniesiony, klasztor leżał w dole.

Zejście po zlodowaciałym stoku było ciężkie, ale za to przyjęcie bardzo gościnne, strawa ciepła i nawet sztywne portrety carskiej rodziny na ścianach mojej celi, zdawały się w wibrującym świetle świec, lekko uśmiechnięte.

Lekkie pukanie. Wszedł mnich. Przedstawiliśmy się. Ojciec Wasilii podwójny dr teologii i filozofii. Rozmowa toczyła się po francusku. Zaprosił mnie do swojej celi. Tam oczekiwał nas młody olbrzym o jasnych włosach i oczach — lord Balfour... ojciec Dymitrii, mnich prawosławny w podartym habicie.

Ten wieczór spędzony z tymi dwoma mnichami był jeden z najdziwniejszych w moim życiu. Rozmowa przeskakiwała od Bizancjum Paleollogów do mistycyzmu kościoła katolickiego (Balfour był kiedyś franciszkaninem) do Hesiachyzmu, uprawianego jeszcze przez anachoretów na wielkim urwisku.

Balfour mieszkał w klasztorach francuskich, na Łotwie, w Ławrach Poczajewskich i na zamkach szkockich swego stryja premiera.

Z rana ojciec Wasylii oprowadzał mnie po klasztorze. Świeży śnieg spadł w nocy. Ciemno-zielone liście pomarańczowe były pokryte szronem. Słońce świeciło. Było bardzo dziwnie i pięknie.

„Tak cudnie jest u was, że zaczynam rozumieć, że można zostać mnichem...“

Ojciec Wasylii surowo na mnie spojrzał, odrzekł szorstko:

„To nie wystarcza“.

Siedziałem w refektarzu klasztoru Dyonisios. Popołudniowe słońce wędrowało po ciężkich stołach i ławach.

Na ścianach najcudowniejsze freski, które widziałem na Athos. Malowane około 1547 roku, prawdopodobnie przez Panselinosa z Tessalonik. Zdawało mi się dawniej, że sztuka bizantyńska jest sztywna, okiełzana prawidłami eklazjustycznymi. Piętno II koncylu w Nicei, że obrazy nie mają być malowane według fantazji artysty, ale według prawideł i tradycji kościoła, ciąży nad tym co znamy w Polsce ze sztuki bizantyńskiej.

Freski Athosu z XVI i XVII wieku zaprzeczają temu. Znajdują się tam bogate twory fantazji na tematy religijne, bez cienia sztywności i skostniałości.

Na tym małym skrawku ziemi stare Bizancjum, spadkobierca Hellenizmu, wydało na świat, podniecone pierwotnością młodych plemion słowiańskich, swoje ostatnie a może najpiękniejsze kwiaty. Usiłowania mnicha Denis z Furna, ujęcie tego wszystkiego w prawa i zasady wydawało mi się równie sztuczne jak tłumaczenie przez niektórych dzisiejszych krytyków obrazy Cézannea, teoria o kompozycji piramidalnej.

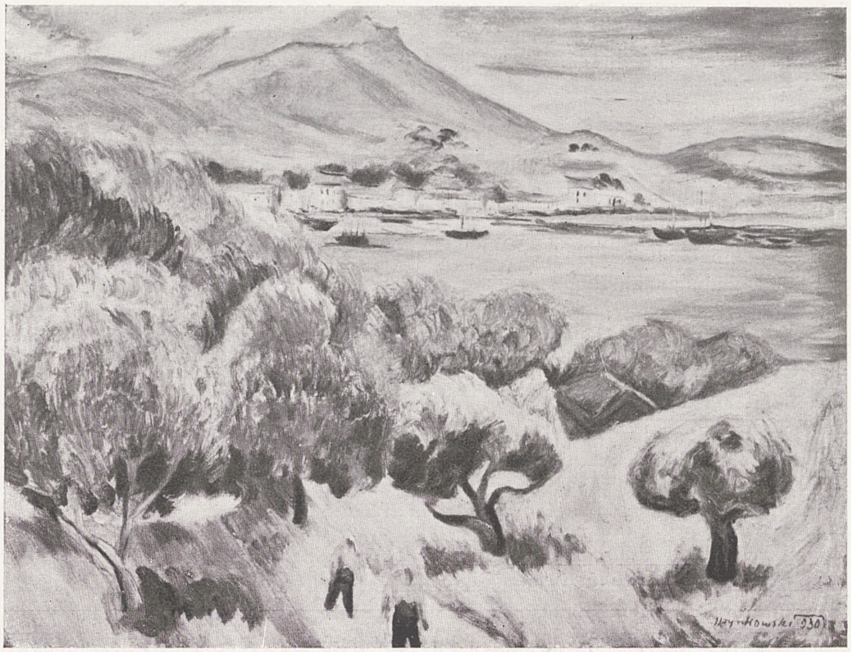
Kto raz na Dionysios brał udział w wieczerzy, podczas której wszyscy milczą, a jeden mnich czyta na głos życie świętych, zrozumie, że w tej atmosferze, wśród takich fresków, mógł się zachować taki duch i nastrój przez ostatnie pięć stuleci.

Stanisław Appenzeller



F. GEPPERT. *Kompozycja II gwasz. Z wystawy ludowej „Zwornika" w I.P.S.*

J. HRYNKOWSKI. *Port Vendres (olej).*



MALARSTWO.

Na lutową wystawę w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie złożyły się, obok ekspozycji krakowskiej grupy artystów plastyków „Zwornik", wystawy zbiorowe prac Hrynkowskiego, Herszafta, i Grunwalda.

Reprezentowani w Instytucie Propagandy Sztuki członkowie „Zwornika", wyzyskując zdobycze jakie w dziedzinie barwy przyniósł impresjonizm i jego kontynuacja, z umiarem, a niekiedy jak np. Czyżewski z dużą kulturą komponują swe obrazy. Całość jednak pokazu robi dość monotonne wrażenie. Przyczyny należy szukać w tym, że wśród wystawiających malarzy, z których większość charakteryzuje się brakiem samodzielności i aktywności odczuwania, rzadko mogła uderzyć oglądającego silniejsza indywidualność. Tej słabości wewnętrznej należy przypisać występującą u niektórych malarzy skłonność do powierzchownej interpretacji zagadnień współczesnej plastyki. Przy tym pewne charakterystyczne, dyskretne ściszenie formy, mające budzić szacunek dla dojrzałości i kultury, nie jest dalekie od chłodnej maniery. Przykładem tych tendencji mogą być pejzaże Stapińskiego. Artysta, nie wychodząc w kompozycji poza przypadkowość „wycinka przyrody" tak gorąco zwalczaną w tradycyjnalnej twórczości, stosując impresjonistyczne rozszczepiania barwy, usiłuje w zewnętrzny sposób unowocześnić swe prace. Dalszym objawem tej pewnej płytkości przeżyć jest, jak to występuje np. w olejach Fedkowicza, nadużywanie koloru wpływające ujemnie na jego ekspresję i budowę obrazu. Poza tym stosowanie barwy bez mocnego wyczucia tkwiących w niej estetycznych i konstruktywnych dynamizmów może doprowadzić jak u Gerżabkowa, do tego, że mimo teoretycznej barwności obraz jest pozbawiony koloru.

Na czele indywidualności, które wyróżniły się na wystawie stał Tytus Czyżewski. Obrazy jego, które jak zawsze zdradzają głębokie i subtelne przeżycie koloru, dzięki wynikłej z dojrzałości artystycznej dyscyplinie, posiadają jak np. w „Szermierzu" szlachetną równowagę w przenikaniu formy i barwy. Interesująco przedstawił się w swych pracach Kreha. W jego olejach ciężki soczysty kolor, towarzysząc mocnej formie, stanowi specyficzną ich ekspresję. Pewien silniejszy wyraz w barwie zdobyła Muszkietowa, która jednak łatwo zastyga w stylizacji. Gwasze Gepperta posiadają szereg wartości konstrukcyjnych a niekiedy jak w „Budach Cyrkowych" kolorystycznych. Batalistyczna „Kompozycja II" mimo śmiały rozmach i dynamikę



J. KUBICKI. Uzdrowiska polskie. Panneau w pawilonie polskim na międzynarodowej wystawie w Paryżu 1937 (Grand Prix).

ruchu, dzięki umiejętności budowy, doskonale trzyma się w płaszczyźnie obrazu. Przemyślane a zarazem na swój chłodny sposób uczuciowe obrazy Wolffa odznaczają się precyzją i wyrafinowaną prostotą, właściwą temu kulturalnemu artyście. Charakterystyczne są również prace Menkesa, z których szczególnie ciekawa jest „Martwa natura". W obrazie tym pełna smaku kompozycja śmiało i niemal drastycznie została przeprowadzona w barwie, dając w rezultacie ekspresyjne połączenie brutalności i wyrafinowania.

Listę malarzy obecnych na wystawie „Zwornika" zamykają następujące nazwiska: Förster, Gerżabek, Krzetuska, Rutkowski, Schinagel, Szyszko-Bohusz-Szymborska, Jadwiga Sperling.

Jedynym reprezentantem rzeźby wśród zwornikowców był Muszkiet, którego prace miękko lepione i obliczone na światłocieniowe efekty, anemiczne przy tym w formie, posiadają minimalne wartości rzeźbiarskie.

Kończąc przegląd członków „Zwornika" należałoby wspomnieć o braku wśród wystawiających tak interesujących artystów jak Pronaszko, Gotlib i Rzepiński. Innymi drogami niż zwornikowcy kroczy Jan Hrynkowski, który podobnie jak Czyżewski, Gotlib i Pronaszko wywodzi się z krakowskich formistów. Bliski francuskim fowistom osiąga swą gamę kolorystyczną, równoważąc przeciwstawne elementy barwy, różniąc się w tym od

T. CZYŻEWSKI. Szermierz (olej). Z wystawy „Zwornika" w I. P. S.



mniej płaskich w kompozycji a bardziej impresjonistycznie powietrznych i estetyzujących zwornikowców.

To co najbardziej uderza w Hrynkowskim i stanowi o wyrazie jego prac, to nie tylko umiejętność, ale mocne, prawie twarde, poczucie konstrukcji, które najswobodniej czuje się w martwej naturze i pejzażu a natomiast gorzej w portrecie. Wśród pejzażów zwraca uwagę „Port Vendres", w którym Hrynkowski, zachowując charakterystyczną dla niego jasność w ustosunkowaniu się elementów kompozycji i głębokie poczucie płaszczyzny potrafił umiejętnie wprowadzić czynnik światła i perspektywy. W rezultacie otrzymał całość skończoną, mniej formalistycznie surową, a bardziej organiczną i żywą.

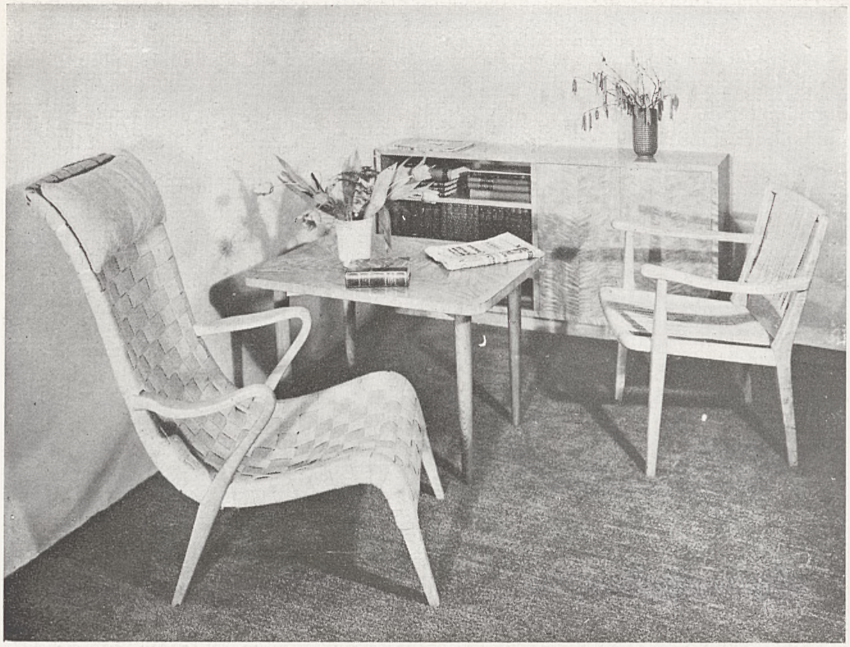
Grafika Herszafta, która należy do przedwojennej i naturalistycznej sztuki, mimo pewne ograniczenia możliwości twórczych, posiada rozbrajający wdzięk szczerości w swym romantycznym estetyzowaniu.

Maria Rogoyska

WYSTAWA SZWEDZKA

26 lutego w Instytucie Propagandy Sztuki otwarta została przez Ministra Becka — Wystawa Szwedzkiego Przemysłu

Artystycznego. Eksponaty obejmują następujące działy: meble, tkaniny, ceramika, szkło, metale, oprawy książek i wyroby skórzane. Wystawa jest wydarzeniem bardzo interesującym i zostanie szerzej omówiona w następnym numerze „Plastyki".



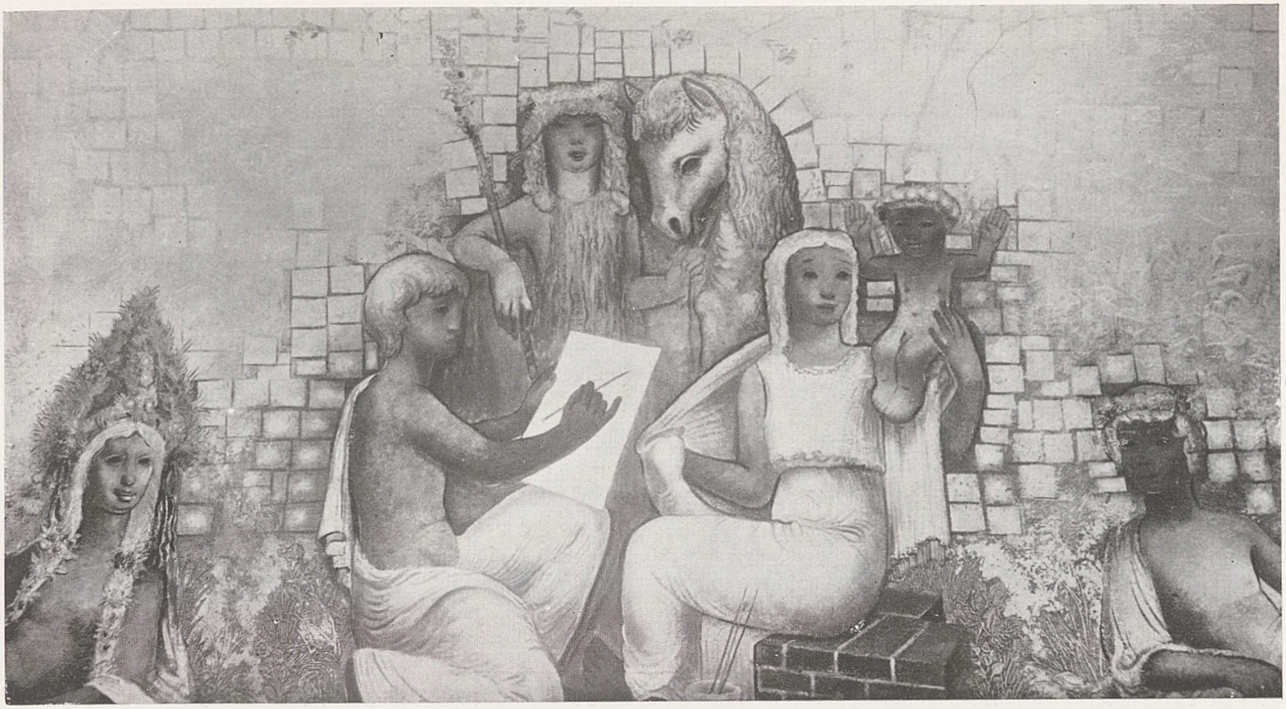


1) A. LARSSON. Pokój mieszkalny, wykonanie firmy A. B. Svenska Möbel fabrikerna; 2) A. PERCY. Ceramika. Wykonanie firmy Gefle Porslinsfabriks A. B. Z wystawy szwedzkiego przemysłu artystycznego w I. P. S.

HENRYK GRUNWALD

Studium nad twórczością Henryka Grunwalda, nie powinno mieć nic wspólnego z tzw. krytyką artystyczną. Rzut oka na całokształt tej specyficznej, oryginalnej twórczości, nasuwa szereg refleksji na temat możliwości konsekwentnego wysiłku człowieka, który świadomie ominął utartą drogę dyletantyzmu i przez analizę techniki i materiału, pracując sam przy warsztacie, opanował sekrety metalu, podnosząc „werk" do poziomu starych mistrzów cyzelerstwa z najlepszych okresów rozwoju tego rzemiosła. Tryumf śruby mikrometrycznej stworzył epokę narzędzia precyzyjnego wykładnika t. zw. „modernizmu". Rezultatem tego podejścia do produkcji jest sprowadzenie do wspólnego mianownika poszczególnych materiałów, co z natury rzeczy wpłynęło na stworzenie szablonu z którego maszyna nie pozwala się wyłamać. Precyzja maszyny zatraca wartości materiału, pod ciśnieniem sztancy wydaje w rezultacie martwą płaszczyznę idealnie podobną dla każdego metalu, a różniącą się jedynie kolorem. Jest to droga, którą można dojść do zupełnego zrównania ze sobą nie tylko poszczególnych metali, ale nawet niepokrewnych materiałów jak np. drzewo, skóra, szyldkret i innych używanych w rzemiośle artystycznym. W ten sposób można potanić produkcję czyli ją spopularyzować, co zawsze będzie symptomem obniżenia poziomu.

Metal, jak i inne materiały posiada swoją specyficzną budowę, swoją charakterystykę od której zależy jego obróbka. Utarło się powszechne mniemanie, iż metal jest materiałem martwym, który zatrzymuje formę nadaną. Rezultatem tego podejścia do rzeczy była dążność do wytworzenia wielkich, gładkich powierzchni w metalu. W obróbce tego typu wymagamy jednolitości materiału, precyzyjnej powierzchni, co w praktyce jest rzeczą niemożliwą ze względu na to, że metale, jak i inne materiały podlegają przekształceniom pod wpływem działań termicznych, chemicznych i mechanicznych. Jest to materiał, który tak jak i inne pod działaniem czasu zmienia swoją postać. Stąd możemy wywnioskować, iż tego rodzaju traktowanie metalu w rzemiośle artystycznym jest absurdem, wobec faktu, iż dzieła sztuki stworzone są na to by przetrwać stulecia. Produkcja mechaniczna może być zastosowana jedynie w galanterii obliczonej na krótkotrwałą modę, ale to nie ma nic wspólnego z produkcją szlachetną.

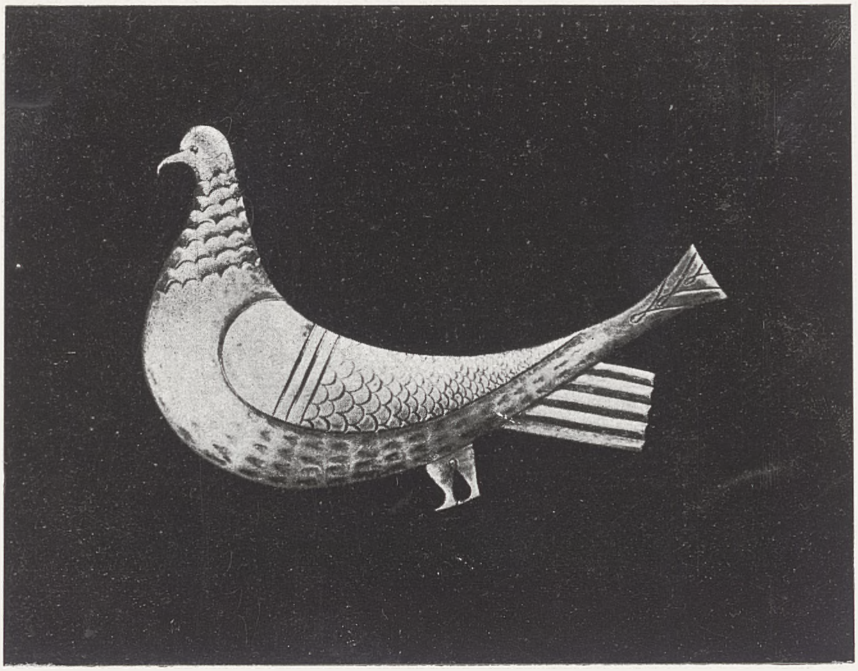


B. CYBIS Fragment plafonu w portyku pawilonu polskiego na międzynarodowej wystawie w Paryżu 1937. (Diplome d'honneur).

Charakter twórczości Henryka Grunwalda wypływa z doskonałej znajomości możliwości materiału. Uderzenie młotkiem po metalu odkrywa mu te sekrety, które trzysta lat temu czeladnik u cyzelera poznawał pod okiem mistrza. Możemy stwierdzić obiektywnie iż pracując w swoim kierunku Grunwald nie miał żadnych wzorów do naśladowania, prócz tych, które zostawiła przeszłość. By jednak móc z nich korzystać musiał stać się rzemieślnikiem, zapomnieć na chwilę o tym, że jest wszechstronnym artystą, zniżyć się do roli ucznia, który nie ma nauczyciela i musi wydać wszystko sam z siebie.
Oglądając szereg eksponatów Grunwalda na jego wystawie zbiorowej w salonach Instyt. Propagandy Sztuki, stwierdzamy na razie pewien nalot tradycji. Jest to wrażenie ogólne, które na wstępie odbiera każdy zwiedzający wystawę. Bogactwo twórczości, doskonała forma podania może chwilowo zdezorientować każdego. Ogólny rzut oka nie wystarcza jednak dla wydania definitywnej oceny, którą mogłaby zasugerować technika produkcji. Należy oglądać detale.
Biorąc do ręki poszczególne przedmioty, odkrywamy w nich piętno wybitnego indywidualizmu, którego źródłem jest fakt, iż artysta czerpał podstawy ze swojego doświadczenia, a nie miał nigdy okazji do naśladowania, gdyż jest pierwszym w Polsce, który doprowadził dziś technikę metalu do wysokiego poziomu. W tego rodzaju produkcji indywidualizm przejawia się przede wszystkim w opracowaniu materiału i detalu, a nie w koncepcjach ogólnikowych motywu. Gdybyśmy dyskwalifikowali każdego artystę za analogię, powstałby kompletny brak motywów, a co zatem idzie sztuka stanęłaby w martwym punkcie. Poszukiwanie formy „coute que coute" doprowadza w praktyce do ekstremizmu, który wyraża się najczęściej w modzie przejściowej, lub w niekontrolowanej produkcji dziwolągów.
Ocena detalu należy do zwiedzającego wystawę. Trudno mi jest opisywać poszczególne przedmioty. Bogactwo eksponatów i wielka rozpiętość twórczości Grunwalda nie pozwala na wydanie ogólnej oceny zwłaszcza, że eksponaty należą do kilku odrębnych typów obróbki metalu. Od najdelikatniejszej biżuterii, której detal uwidocznia się dopiero przy zbliżeniu do oka, aż do wielkich realizacji o powierzchni kilku metrów kwadratowych, których życie zaczyna się dopiero w zestawieniu z architekturą monumentalną. Wystawa Grunwalda ma przede wszystkim znaczenie dla architektów, pod adresem których należy się złośliwa uwaga.
W realizacjach budowlanych, których wielka ilość powstaje w chwili obecnej, detal metalowy nie wyszedł poza ramy obróbki fabrycznej w najgorszym tego słowa znaczeniu. Z niezrozumiałych zupełnie przyczyn architekci posługują się szablonami elementów sprowadzonych do zupełnego prymitywu, częstokroć ko-

Prof. C. MALMSTEN. Fotel z wystawy szwedzkiego przemysłu artystycznego.





H. GRUNWALD. Broszka, metal z wystawy lutowej w I. P. S.

sztownego ze względu na usiłowania obróbki precyzyjnej w równych płaszczyznach. Kapitalnym przykładem takiego nieporozumienia jest portal w Banku Gospodarstwa Krajowego. Koncepcja idealnej powierzchni metalowej nie wytrzymała próby czasu. Materiał uległ odkształceniom, a co za tym idzie całe założenie zestawienia metalu z kamieniem nie zostało zrealizowane. Ta sama płaszczyzna opracowana z uwzględnieniem potrzeb materiału wydałaby znacznie lepsze rezultaty.

Z detali budowlanych zrealizowanych już przez autora należy wymienić armatury świetlne oraz kraty-zasłony grzejników wykonane dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Rezultaty osiągnięte przez Grunwalda wybiegają daleko ponad poziom powszechnie używanych instalacji i są drogowskazem po jakiej linii w tym kierunku powinna iść architektura. Balkony, balustrady do klatki schodowej, zwieńczenia dachów, drzwi metalowe, to wielkie pole do popisu dla architektury. Jest rzeczą zrozumiałą, że architekt nie może być jednocześnie specjalistą w tej dziedzinie i musi się posiłkować specjalistami tego typu, jakim jest Grunwald. W pracach artysty możemy znaleźć trzy zasadnicze typy obróbki: kowalstwo, knycerstwo i cyzelerkę. Pierwszy dział reprezentuje kolekcja przedmiotów utylitarnych z żelaza. Materiał ten niemal zapomniany odzyskał w ręku Grunwalda swoje bogactwo. Spotykamy na wystawie cały szereg sprzętów utylitarnych lichtarzy, kinkietów, narzędzi do kominka, których charakter bywa niekiedy monumentalny. Artysta zestawia częstokroć żelazo z miedzą, w tym zestawieniu powierzchnia żelaza zyskuje jeszcze na walorach, podkreśla ją delikatnym kontrastem ciepła kolorytu.

W wielkiej oszklonej gablotce znajdujemy cały szereg pysznych okazów cyzelerki. Są to naczynia kubki ryngrafy, patery których tłem jest najczęściej powierzchnia wykuta w ogniu, przechodząca od równej płaszczyzny do młotkowanej. Zestawienie tych powierzchni z motywem cyzelerskim jest specjalnością artysty, który w pewnych wypadkach dochodzi do wirtuozostwa w operowaniu materiałem. Należy wziąć do ręki mały kubek i przekonać się naocznie o wartości tej roboty, przy zbliżeniu bowiem wynajdujemy ten detal, z którego powstaje gra materiału. W ten sposób należy oceniać te przedmioty. Musimy się do nich ustosunkować niemal jak do biżuterii.

H. GRUNWALD. Medal dla zwycięzcy. Wykonanie mennicy państwowej. Z wystawy lutowej w I. P. S.



Monumentalne walory osiąga Grunwald przede wszystkim w dziale brązów i medalierstwie. Dział ten jest zaprzeczeniem panującego powszechnie szablonu, który po dziś dzień zaśmieca cały rynek. Degeneracja brązu polega na nadmiernym bogactwie formy bez uwzględnienia cyzelerki. W ten sposób otrzymujemy najczęściej przedmioty przeładowane dekoracją o niestarannym wykończeniu co w rezultacie sprzyja zatracaniu wartości samego materiału. W eksponatach Grunwalda widzimy przede wszystkim tendencję do zrównoważenia wartości materiału z dekoracją. Oba momenty występując jaskrawo, nie konkurują ze sobą.

Artysta ogranicza dekorację do motywów konstrukcyjnych nadając im formę roślinną, zwierzęcą, bądź niekiedy nawet abstrakcyjnej konstrukcji, lecz nie zatraca nigdy zasady. Jest w tym założeniu jakieś nawiązanie do epok szlachetnej produkcji, przynajmniej w założeniu. Detal jest nowy, częstokroć oryginalny. To samo da się zauważyć w projektach medali, których rysunek możemy tradycyjnie nawiązać do szlachetnych epok medalierstwa, które w ostatnich czasach wskutek dyletantyzmu panującego w tej dziedzinie spadły do rzędu galanterii.

Wystawa jako całość może być dowodem, że możliwości szlachetnego „werku" istnieją w dalszym ciągu. Rezultat jest tylko wynikiem ustosunkowania się człowieka do zagadnień, przejścia od dyletantyzmu do fachowości. W rzeczywistości każdy artysta bowiem jest w założeniu rzemieślnikiem, rzemiosło zaś jest jego możliwością realizacji. Sztuka oparta na innych założeniach będzie zawsze niezaspokojoną pretensją osobnika, która musi się skończyć jego rozczarowaniem do zagadnienia i stworzy wewnętrzny defetyzm. Dzieła artystów tej skali nie przetrwają nawet ich pokolenia, a przecież miarą wartości jest właśnie trwałość realizacji.

Kazimierz Proszyński

O METALU KUTYM.

Znana dziedzina, lecz dotąd nieuważalnie omijana, daje wielkie możliwości artystycznego wypowiedzenia się współczesnego rzeźbiarza: technika kutego metalu. Przyjemnie podatny materiał, sprawia znaczne trudności techniczne, co zmusza do starannego przygotowania i szczegółowego obmyślenia etapów posuwania pracy. Efektowność kutego metalu wynika z procesu wydobywania bryły, co wywołuje odwrotny efekt rzeźbienia w innych materiałach. Specyficzne cechy me-

talu w dużym stopniu wpływają na koncepcję bryły, przez co nasuwają założenia kompozycyjne, odbiegające zdecydowanie od metalowych odlewów. Daje to cechy właściwe blasze kutej, tłoczonej za pomocą tysięcznych uderzeń — przeróżnej formy — młotków, wciąż rozgrzewanej do miękkości blachy. Jest to korzystny wynik, segregacji materiałów rzeźbiarskich. Ponieważ winna tu dominować bryła — jak zresztą w każdym rzeźbionym materiale — przeto celowe usuwanie bryły na plan drugi, zapomocą tanich tricków technicznych jest niedopuszczalne. Bryła musi dominować, technika — tak, lecz wynikająca z procesu wydobywania z bryły, nie zaś pseudoefektowne sztuczki na gładkiej płaszczyźnie bryły. Trudno wyobrazić sobie obraz — gdyby malarz dopiero po jego ukończeniu zatroskał się o fakturę... bo każdą pracę powinna cechować bezpośredniość wynikająca z właściwości materiału. Tworząc coś operować należy równocześnie wszystkimi istniejącymi elementami, aż do ostatecznego osiągnięcia wartości.

Nieograniczona jest skala zastosowania kutego metalu. Od drobnych przedmiotów użytkowych, jak: popielniczki, lampy, patery, finezyjnie dowcipnych zakończeń barier (czego próbkę mamy w barierkach w wejściu do Polskiego Pawilonu w Paryżu) itd. do rzeźby monumentalnej, kutej w metalu. Przy czym blacha doskonale łączy się z gnirytem i w ogóle kamieniami, co w znacznym stopniu rozszerza granicę zasięgu jej zastosowania. Połączenie blachy z kamieniem czy marmurem napewno da rezultaty wysokiej wartości, choć są to dwa gatunkowo różne materiały.

Walory metalu nie są ograniczone czterema ścianami domów. Można z nim wyjść na zewnątrz, na szeroką przestrzeń.

Metal kuty w plenerze, wśród zieleni, figury parkowe, ogrodowe, fontanny, przy czym zieleń drzew doskonale harmonizuje z patyną blach. Obawa narażenia rzeźby plenerowej na zniszczenie jest żadna, bowiem lekkie podlewy ołowiem czy cementem, uchronią ją przed tym niebezpieczeństwem, problematycznym zresztą, bo sztywność blachy jest znaczniejsza po ukończeniu pracy niż w stadium pracy, kiedy blacha ciągle narażona jest na nagrzewanie jej ogniem dla rozhartowania co pomaga w kuciu. Nie istnieje więc żadne ryzyko, które hamowałoby zastosowanie blachy kutej w szerszych rozmiarach niż dotąd. Obecne zainteresowanie artystycznego zastosowania blachy kutej, wytłumaczone jest stałym wzrastaniem jej poziomu jako wartości w zastosowaniu artystycznym. Zwłaszcza użycie blachy w lekkiej konstrukcyjnie dzisiejszej architekturze, napewno wzmocni jej wartość artystyczną, a piękny ten metal znajdzie dla siebie miejsce w społeczeństwie, na które — po macoszemu dotąd traktowany — tak długo nie mógł trafić.

Stanisław Sikora

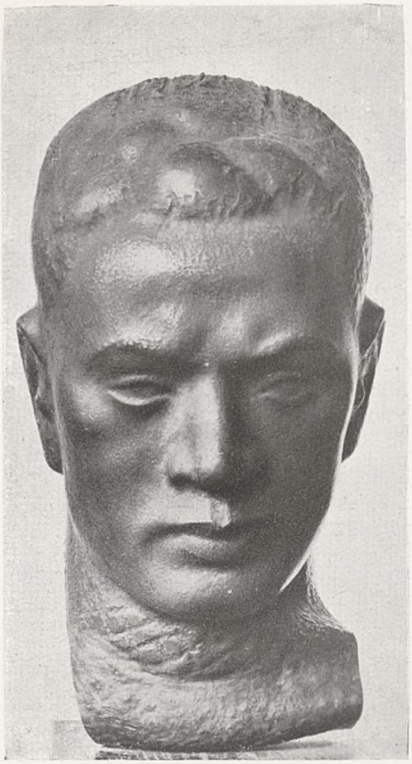


Św. Jan Ewangelista, fragment (drzewo polichromowane). Z katedry w Chełmży, około 1510 r. Warsztat pomorski.

GRAFIKA.

Andrzej Jurkiewicz, starszy asystent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: *Podręcznik Metod Grafiki Artystycznej*, część piewsza, Kraków MCMXXXVIII nakładem własnym autora, 64 str., folio 10 tablic z płyt wykonanych i odbitych ręcznie.

Ukazanie się tego podręcznika jest ważnym wydarzeniem. „Jest to w języku polskim pierwsze tego rodzaju opracowanie dziedziny druku ręcznego. Literatura fachowa, dotycząca grafiki artystycznej, jest u nas bardzo uboga; myślę, że praca ta, choć w drobnej mierze przyczyni się do jej wzbogacenia“, pisze autor w przedmowie do swej książki. Nie popełniając przesady można powiedzieć, że podręcznik ten będzie zapoczątkowaniem piśmiennictwa fachowego, dotychczas nieistniejącego. Część pierwsza, która się teraz ukazała obejmuje techniki metalowe (druk wgłębny). Największym atutem tej pracy są doskonałe tablice



S. SIKORA. Autoportret (metal).

z wzorami technik, odbite bezpośrednio z płyt, instruujące lepiej niż najdokładniejsze opisy. Część druga obejmuje techniki druku płaskiego (litografia), trzecia drzeworyt i sposoby wykonania materiałów graficznych, jak np. woski akwafortowe, grunty, werniksy płynne, farby itp.
Należy się więc wstrzymać z ostateczną oceną do czasu ukazania się całości. Opracowanie technik metalowych pozbawione recept materiałów jest na razie niepełne. Należy się też spodziewać, że w części III autor poda również bibliografię przedmiotu.

Miesięcznik Graficzny Nr 1 1938. Rok II. Wydawnictwo Twa Bibliofilów Polskich w Warszawie i drukarni M. Drabczyńskiego. Czasopismo poświęcone zagadnieniom bibliofilstwa, drukarstwa oraz grafiki, z punktu widzenia historii, estetyki a także techniki. Redagują: Stanisław Piotr Koczorowski, Tadeusz Cieślewski junior, Marian Drabczyński. Wkładka drzeworytowa T. Cieślewskiego syna. Nr 1 zawiera: Od redakcji, 3 artykuły: ś. p. Koczorowski: Drukarskie tradycje Warszawy, T. Cieślewski syn: Drzeworyt igłą, m. Drabczyński: Grambatista Bodoni, oraz kronikę. „Miesięcznik Graficzny“ założony i wydawany dotychczas przez M. Drabczyńskiego powiększył obecnie skład swej redakcji i stał się organem Twa Bibliofilów Polskich. Wyszło to na dobre zarówno bibliofilom, którzy zyskali własne pismo jak i miesięcznikowi, który rozszerzył zakres poruszanych zagadnień.

Arts et Métiers Graphiques Nr 61 zawiera: wkładkę z wydawnictwa „Le Plécade“, „Księga Snów“ R. M. Rilke, M. Raynal'a „O rysunku Tintoretta“ J. Mallon'a „Litera B“, artykuł rozpoczynający serię „monografij“ wszystkich znaków alfabetu, R. Brun'a artykuł o Jean Pèlerin'ie prekursorze nauczania, perspektywy R. Desnos'a „Złudzenia optyczne“, G. i G. Degaast'ów artykuł o technice fabrykacji tapet, A. Lejard'a artykuł omawiający twórczość L. Marenod'a w dziedzinie dekoracji i reklamy ściennej, D. Hermann'a omówienie kampanii reklamowej Londyńskiego T-wa Transportowego w kolei podziemnej, aktualności, kronikę i szereg wkładek.
Gebrauchsgraphik, grudzień 1937. Zeszyt ten zawiera: przegląd prac graficznych H. Böttchera i A. Heubnera, artykuł A. Parisianu i propagandzie turystyki w Rumunii, artykuł dr E. Hölschera o barwnej fotografii „stosowanej“, O. E. Suttera „Druki specjalne i prywatne giserni Bauera we Frankfurcie n. Menem“, przegląd prac H. Schardt'a, aktualności i kronikę.
Zeszyt styczniowy 1938 zawiera: L. F. Grubera: „Humorystyczna reklama w Anglii“, Przegląd prac K. Milesa, H. Schmantiera, E. Deronet'a, H. Skarbiny, L. B. Ramosa, aktualia i kronikę.

Le Courrier graphique Nr 11 styczeń 1938 (Paris 3 rue de l'Arioste XVIe). Interesująco redagowane pismo, które



E. DUFOUR. Ilustracja do A. France'a Pierre Nozière, drzeworyt z „11 artistes du livre“ P. Mornand'a.

ZBER (Zylberberg). Miasteczko w Polsce, drzeworyt z „11 artistes du livre“. P. Mornand'a.



rozpoczyna 3 rok swej działalności, wychodzi w Paryżu pod redakcją P. Mornand'a. Skromniejsze o wiele zewnętrznie od konkurencyjnego „Arts et Métiers Graphiques“ w większej mierze uwzględnia zagadnienia związane z książką i ilustracją, mniej miejsca poświęca grafice reklamowej.

W każdym numerze obok szkicu monograficznego któregoś z grafików współczesnych znajdujemy artykuły poświęcone pomnikom drukarstwa dawnego. Dość wyraźnie zaznacza się stanowisko opozycyjne w stosunku do działalności „Arts et Métiers Graphiques“, znamienną zwłaszcza była krytyka (w Nr 9) czcionki „Peignot“ lansowanej przez to pismo.

11 artistes du livre, tekst P. Mornand'a 145 ilustracyj, wydawnictwo „Le Courrier Graphique“ 1938. Zeszyt ten zawiera zbiór artykułów monograficznych o 11 grafikach działających w Paryżu, zmontowany jest z odbitek z poszczególnych numerów „Courrier'a“. Praca ta zatem nie ma charakteru zamkniętego cyklu, dobór nazwisk jest raczej przypadkowy. Są to: Raphaël Drouart, Emilien Dufour, Takal, Edward Wiizalt, Zber, Valentin le Campion, Irène Kolsky, Aimé Montandon, Gaston Nick, Léon Zack, Jean Bernard. Między innymi znalazł się tu jeden Polak, Zber (F. Zylberberg) grafik, człowiek „Czerni i Bieli“. Kilka reprodukcji z tego wydawnictwa zamieszczamy obok.

PEDAGOGIKA.

W związku z nowowprowadzonymi programami dla szkół średnich ogólnokształcących, Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku organizuje kurs historii sztuki.

Wykłady odbywać się będą w Akademii Sztuk Pięknych (Wybrzeże Kościuszkowskie 37) we czwartki o godz. 19 Koszt 10 wykładów półtoragodzinnych wyniesie 10 zł. Zgłoszenia do dn. 8 marca przyjmuje i informacyj udziela Jadwiga Lewakowska, ul. Wiejska 7, m. 2, tel. 8-19-84, od godz. 15 do 18.

Dziesięć pierwszych wykładów p. t. „Sztuka starochrześcijańska i średniowieczna“ wygłosi prof. dr Michał Walicki. Pierwszy wykład odbędzie się dn. 10 marca, od godz. 19 do 20½.

Na otwarciu VIII Międzynarodowego Kongresu Nauczania Rysunku i Sztuki Stosowanej w Paryżu, wygłosił francuski minister oświaty p. Zay, który niedawno bawił w Polsce, bardzo rzeczową i charakterystyczną dla Francji mowę, którą podajemy w streszczeniu:

Nie wam specjalistom trzeba mówić, że rysunek powinien zająć dominujące miejsce we wszystkich stopniach nauczania. Nie jest bez znaczenia, że Ministerstwo Oświaty Narodowej i Sztuk Pięknych uważa, że minęły już czasy kiedy rysunek traktowano w szkole z pogardliwym



U góry: J. BERNARD. Wieczerza. Ilustracja do Ewangelii Św. Jana. Fotografia z deski drzeworytniczej.

U dołu: TAKAL. Cmentarz. Rysunek z „11 artistes du livre“ P. Mornand'a.







B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Bolesław Chrobry, fresk w hallu Wojskowego Instytutu Geograficznego, wykonany ze zlecenia Dyrekcji Fund. Kwat. Wojsk.

pobłażaniem, jako rozrywkę międzylekcyjną. Nauka rysunku nie jest dziś zbytkiem o znaczeniu drugorzędnym. Rysunek jest konieczną potrzebą w zastosowaniu codziennym, jak też w rozwoju kultury człowieka. Nie ma całkowitej kultury, bez nauki i wiedzy rysunkowej. Ćwiczyć oko, zaprawiać do dokładnej obserwacji rozróżniać cechy charakterystyczne, przedmiotów, czy to nie jest dostarczaniem myśli koniecznego pokarmu? Oko niekształcone zadowala się powierzchownym, chwilowym wrażeniem; dopiero obserwacja pozwala na głębszą znajomość przedmiotu i tym samym pogłębia wiedzę.

Cała nasza sztuka współczesna, której dążeniem jest łączyć wszystkie wysiłki w pogłębianiu wiedzy, nie zadowala się powierzchowną grą barw drgań powietrznych i nieuchwytnych tajemnic atmosfery, a odnosi się z miłością do kształtu i konstrukcji przedmiotu, umieszcza go w przestrzeni o trzech wymiarach i podporządkowuje odpowiedniej równowadze. Słynny aforyzm Ingres'a „Rysunek jest uczciwością sztuki", zwiastuje powrót do metod zdrowych i potrzeb konstrukcyjnych umysłu ludzkiego.

Rysunek pobudza do czynu dwie zasadnicze cechy umysłu ludzkiego: analizę i syntezę. Rysownik analizuje przedmiot i buduje go syntetycznie, co jest dla rozwoju inteligentnego myślenia równie pożyteczne, jak nauka łaciny i matematyki. Trzeba zatem by rysunek stanął w jednym rzędzie z tymi przedmiotami. Rysunek jest mową tak samo naturalną jak mowa artykułowana, a prawdopodobnie od niej starszą. Narody prymitywne używały tej mowy rysunkowej instynktownie, a nasze dzieci z chwilą gdy pojmą do czego służy, ołówek, władają nim rozkosznie, wiedzione tym samym instynktem. To, co dzieci wypowiadają jest wyrażeniem raczej niż wyobrażeniem. Przedstawiają one rzeczy i postacie im znane, jak gdyby wypowiadały słowa bez opisu.

Program obecnego kongresu, kładzie duży nacisk na zbadanie błędów rysunkowych, które z niezmiernym wdziękiem robią dzieci, a które pochodzą zasadniczo stąd że dziecko uważa rysunek za alfabet ideograficzny podobny do fantastycznych hieroglifów nie myśląc o naśladowaniu natury. Cały wysiłek pedagogów i psychologów skierowany jest na to aby poprawiając te błędy nie zepsuć świeżości temperamentu rysunku dziecinnego.

Rysunek jest siłą aktywną którą władacie aby rozwinąć swych uczniów. Wasze nauczanie, jest zużytkowaniem tego najmocniejszego instynktu w dzieciach, instynktu kultury. O tej właśnie najwyższej wartości wychowawczej rysunku myślcie, przygotowując się do naukowej wymiany poglądów.

Sztuka jest środkiem wykształcenia i dlatego pomijając nawet jej użyteczność dla techniki odgrywa dominującą rolę w głębokim życiu narodu.

Należy działać w otoczeniu piękna, które uszlachetnia nasze myśli i czyny. Należy wprowadzać sztukę we wszystkie przejawy naszego istnienia i istnienia narodów. Z wielkim zaufaniem, że rysunek jako mowa powszechna, tak jak i muzyka, będzie środkiem zbliżenia się i utrwalenia pokoju między narodami, mam zaszczyt oznajmić otwarcie VIII. Międzynarodowego Kongresu Rysunku i Sztuki Stosowanej.

W dziedzinie nauczania rysunku, tak bardzo u nas zaniedbanej przez „czynniki miarodajne", zaszedł fakt pocieszający, godny zaznaczenia. Mianowicie Ku-

ratorium Okręgu Warszawskiego uruchomiło w bieżącym roku szkolnym tzw. Grupę metodyczno-rysunkową dla nauczycieli uczących w gimnazjum i liceum. Jest to ośrodek pracy dydaktycznej i naukowej, mogący wywrzeć dodatni wpływ na życie szkolne tych zakładów, których nauczyciele wezmą czynny udział w pracy zespołowej.

SZTUKA LUDOWA.

Niebylejaką satysfakcją dla polskiej sztuki ludowej jest ukazanie się książki dr T. Seweryna „Polskie Malarstwo Ludowe".

Dziedzina ta starannie dotąd omijana przez historyków sztuki i etnografów, doczekała się poważnego i jak na obecny stan badań, wyczerpującego studium. Studium to zakreślone szeroko, obejmuje na stu czternastu stronach przegląd głównych ognisk malarstwa ludowego Kalwarię, Częstochowę, Powiśle Dąbrowskie; daje przegląd technik i sposobów malarskich, jakimi posługiwali się malarze ludowi — „obraźnicy"; sięga dość odległych, jak na tak nietrwałe i pozbawione podpisów i dat źródła sięgnąć można — bo do końca XVIII w., podaje nazwiska i działalność malarzy — do obecnie żyjących włącznie.

Temat, niesłychanie trudny, ze względu na brak szczegółowych materiałów traktujących o plastyce ludowej; naświetlił autor wielostronnie, podając nie tylko technologię i historię, lecz ujmując zagadnienie również od strony socjalnej, tematowej i psychologicznej.

Jeżeli zważymy, w jakim stanie znajdują się utwory malarzy ludowych, jak łatwo ulegają zniszczeniu, jeżeli uświadomimy sobie, że tandetne druki jarmarczne w przerażająco szybki sposób przyczyniają się do zupełnego wygaśnięcia tej, tak bardzo w XIX w. rozwiniętej gałęzi twórczości ludowej — stwierdzimy, jak wielkiego znaczenia nabiera ta książka.

Malarstwo ludowe sąsiaduje o miedzę z malarstwem przez duże M; służąc innym celom, rozwijając się w innym klimacie kulturalnym, przeznaczone dla innego środowiska, — nabrało specyficznego wyrazu plastycznego, którego niepodobna ocenić w oderwaniu od warunków i otoczenia.

Sposoby jednak, jakimi posługiwali się malarze ludowi, używanie niektórych spoiw i stosowanie laserunków świadczy o tym, że techniczna wiedza malarska ludu pochodzi z jednego źródła. Podobną wspólnotę możemy obserwować w urozmaicaniu powierzchni obrazu przez stosowanie tzw. rantowań, akcentujących fakturalną różnicę materiałów, jak również przez wzbogacenie plastyki powierzchni szczegółami płaskorzeźbionymi. Specjalnego zaś znaczenia w plastyce ludowej nabiera technika malowania na szkle. Rodowód tej sztuki sięga czasów wczesnochrześcijańskich. Pisze o niej Leonard Lepszy — „Obrazy ludowe na szkle" Kraków 1921, dając przegląd rozwoju tej techniki. Sposób malowania na odwrocie szkła znany jest w Polsce w końcu XVw. Technika ta zarzucona zupełnie w XVI w., odradza się w twórczości ludowej w połowie w. XVIII i osiągnąwszy szczyt swego rozwoju w wieku XIX szybko upada.

Najstarsze zabytki ludowe tej sztuki wskazują na to, że wśród ludu powstała ona w postaci drzeworytów podklejonych na kolorowo podmalowane szkło. Następnie miejsce drzeworytu zajmuje obraz całkowicie na szkle malowany, posiadający niekiedy złocone lub lustrzane tło.

Produkcja tych obrazków koncentrowała się głównie w okolicach szklarskich. Nasze podgórze karpackie — Śląsk, Podhale, Huculszczyzna, obfitujące niegdyś w huty szklane było głównym ośrod-

B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Fragment freski w Wojskowym Instytucie Geograficznym.







Obraz i ściana tłowa fotografa ludowego z książki T. Seweryna „Polskie Malarstwo Ludowe".

kiem, gdzie powstawały te malowidła. Sztuka ta upadła bezpowrotnie. Niedawne próby wskrzeszenia jej na terenie Huculszczyzny nie dały długotrwałych rezultatów.

W. W.

PRZEGLĄD PRASY.

Od pewnego czasu wśród krytyków warszawskich daje się zauważyć pewną, choć jeszcze nieśmiałą i bardzo delikatną opozycję w stosunku do malarstwa czerpiącego swe natchnienie we Francji. Już w czasie trwania Salonu malarskiego w IPS'ie — a częściowo i wcześniej — wysunięto szereg zastrzeżeń co do słuszności dalszej kontynuacji kierunku obranego przez znane ugrupowania malarzy polskich. Ostatnio w związku z wystawą „Zwornika w IPS'ie głosy te znów się powtórzyły. Wacław Husarski w swej recenzji z wystawy „Zwornika" drukowanej w „Czasie" z dnia 9 lutego b. r., pisze pochlebnie o tym zrzeszeniu krakowskim, podkreśla jego niewątpliwe wartości, ale widzi je w tym też, że „francuszczyzna „Zwornika" nie jest powtórzeniem konwencjonalnych formuł impresjonizmu, do czego tak silną skłonność okazują inne pokrewne „Zwornikowi" ugrupowania, nie ma tutaj tego „gleichschaltowania" artystycznego, które tak nurzy na wystawach naszych młodych frankofilów".

Dalsze wynurzenia tego krytyka, odnoszące się do wystawionych w lutym w „Zachęcie" prac Bunscha brzmią — na naszym gruncie — niemal rewelacyjnie.

„Bunsch — pisze W. Husarski jest nie tylko malarzem, ale i poetą i między jego nastawieniem poetyckim, a malarskim, nie ma przerwy. — *Obrazy jego pełne są tego, co nazywamy literaturą w sztuce, czego niedawno lękaliśmy się, jak najgorszego zła, a za czym teraz zaczynamy coraz silniej tęsknić.* Obrazy te mają i treść i nastrój, które możnaby bez trudu wyrazić również i formą słowną, a i treść ta i ten nastrój są w dobrym gatunku literackim".

A dalej:

„Zdawałoby się więc, że znaleźliśmy wreszcie to, czego nam dzisiaj tak brak: malarza, umiejącego przemówić nie tylko do wzroku, ale również do serca i umysłu; cóż jednak, kiedy ta „mowa nie jest mową współczesną".

Zastrzeżenia skierowane pod adresem już tylko Bunscha, nie zmniejszają w niczym wagi tych b. charakterystycznych dla dnia dzisiejszego wypowiedzi.

Wróćmy jednak jeszcze do „Zwornika" by zanotować głos Konrada Winklera, chyba najgorętszego w Warszawie entuzjasty Paryża. Otóż K. Winkler w 7 numerze „Pionu" tak sobie tłumaczy dzisiejszą sytuację malarstwa polskiego.

„Wszystko przemawia za tym, że w malarstwie sztalugowym przeżywamy dziś moment porządkowania i destylowania odziedziczonych wartości. Po okresie jak najdalej idących poszukiwań, po rygorystycznej klauzurze kubistycznych i konstruktywistycznych kombinacji, aż do oczywistej negacji malarstwa włącznie (unizm) należy się sztuce wytchnienie, co nie jest bynajmniej równoznaczne z jej ostatecznym wyczerpaniem czy zblazowaniem — *lecz raczej ze skupieniem się w sobie, z przystankiem dla nabrania głębszego oddechu*".

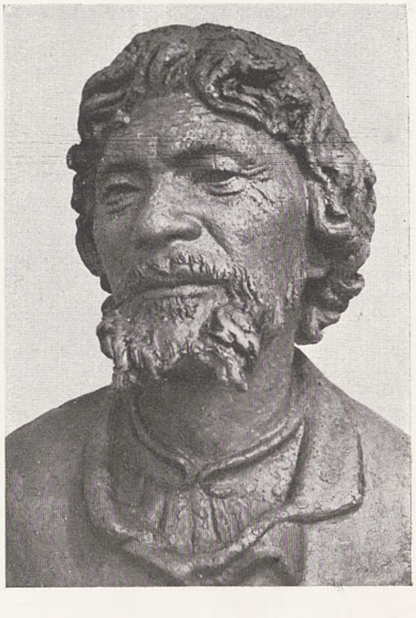
Nam się jednak wydaje, że to nie jest „przystanek dla nabrania głębszego oddechu", ale po prostu powolne gubienie drogi, moment, jeśli nie ostatecznego, to w każdym razie, b. poważnego wyczerpania.

Tak jak K. Winkler, tak i Jerzy Hulewicz w „Kurierze Porannym" z dnia 8 lutego nie traci nadziei w przyszłość malarstwa polskiego wywodzącego się



T. BREYER. *Pomnik Sowińskiego na Woli w Warszawie (brąz).*

M. WNUK. *Stary Dymytro. Fragment.*



z wczorajszych nastrojów. Uważa on, żeśmy osiągnęli pewien poziom, żeśmy pod wieloma względami dogonili Zachód, ale jeszcze w tej dziedzinie zostało dużo do zrobienia i dlatego woła zachęcająco ze szpalt swojego dziennika: „do ataku, mości artyści! pozycje jeszcze nie zdobyte!“ Ale czy warto je zdobywać i czy w tej dziedzinie jest jeszcze coś do zdobywania?

Innego zdania jest Stanisław Ciechomski, który w 4 numerze „Myśli Polskiej“ pisze:

„Wystawa „Zwornika“, mieszcząca się w tej chwili w głównej sali IPS'u, raz jeszcze przekonywuje nas, że malarstwo polskie doby obecnej znajduje się na zakręcie i to na bardzo niebezpiecznym zakręcie“.

Suma tych wypowiedzi ma aż nadto wyraźne oblicze.

*

W związku z nieprzebrzmiałą jeszcze wystawą Karola Hillera (styczeń, IPS), prof. Tadeusz Pruszkowski zamieścił w „Gazecie Polskiej“ z dnia 12 lutego ciekawe uwagi „O deformacji“.

Poniżej przytaczamy wyjątek z tego naprawdę interesującego artykułu.

„Jeżeli by nazwać deformację błędnym rysunkiem trzeba by przyjąć że styl indywidualny jaki każdy wybitny artysta stwarza składa się w głównej mierze z błędów. Jeżelibyśmy uznali, że ścisła poprawność jest zaletą, musielibyśmy ze zdziwieniem stwierdzić że rzeczy mierne, a nawet złe, w każdym razie mało interesujące, takie co nigdy nie zaważyły ani nie zaważą w sztuce, najwięcej tych zalet posiadają. Szukanie poprawności krępuje rękę artyście, nie pozwala mu na swobodne snucie wizji plastycznej nie dającej się mierzyć i przymierzać do standartu otaczających form. Jeżeli sama natura zadziwia nas deformującymi odchyleniami od zwyczajności, stwarzając kolosalne różnice pomiędzy koniem arabskim a małym ponny, który również jest przecie koniem, albo w fantastyczne skręty zwija olbrzymie drzewo należące do gatunku, który w innych warunkach rośnie prosto i zwyczajnie, — dlaczego przedziwnie wyciągniętych kształtów figur ludzkich jakie spotykamy w sztuce El Greca czy rozłożystości form Rubensa nie mielibyśmy uznać za ten sam objaw działania sił natury, zwłaszcza, że dzieła te siłą, dziwnością i artystycznym pięknem przekonywują od pierwszego rzutu oka i nie nasuwają najmniejszej potrzeby delegowania do sprawdzenia ich wartości urzędowego kontrolera dokładności anatomicznej czy fotograficznej“.

*

Ostatni numer „Arkad“ — za miesiąc luty — przyniósł między innymi piękny artykuł Mieczysława Tretera p. t. „Malarstwo naiwnego realizmu“. Są to uwagi — jak autor mówi — na temat paryskiej wystawy: „Les Maîtres Populaires de la Réalité“.

*



Fragment tryptyka z Wołowca około 1450 r., tempera na podkładzie kredowym. Warsztat sądecki. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

Drugi numer „Marchołta“ (Styczeń 1938. R. IV) przyniósł na czołowym miejscu „Wykład inauguracyjny“ Stanisława O. Chrostowskiego w czasie objęcia przez niego katedry grafiki artystycznej w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 4 października 1937 r.

W wykładzie swym mówił S. O. Chrostowski o znaczeniu sztuki w ogóle i grafiki w szczególe w dzisiejszym życiu społecznym i politycznym, a przechodząc do spraw związanych specjalnie z drzeworytem powiedział:

„Drzeworyt współczesny coraz mniej korzysta z chwytów impresjonistycznych i ekspresjonistycznych, ale wykorzystuje ich zdobycze nie w sensie techniki, lecz w sensie pogłębienia wyrazu.

Drzeworyt współczesny wyzbywa się szkicowości, tanich efektów pociągnięć rylcem, zbędnego dziurawienia deski, — dąży natomiast do coraz to bardziej jakby uspokojonego i opanowanego kształtowania.



J. PIECHOCKA. Św. Beda (gips).

Po chaosie nerwowości przychodzi moment kształtowania woli, której odpowiednikiem jest planowość w polityce i gospodarce.

Tajemnica rytu kryje się właśnie w tej wielkiej przemianie psychicznej, w tej nowej postawie.
Ekspresyjną wybuchowość zastępuje wola porządku i jasności.
Ryt daje jednowyrazowość, daje to, co wola założy.
Na tym właśnie szlaku — rytmu woli — odbywa się dzisiaj przymierze sztuki graficznej ze sztuką rządzenia, tendencyj drzeworytu z nowoczesnym wysiłkiem społeczeństw w celowej walce o formę ich dnia jutrzejszego".

C.

Z PRASY ZAGRANICZNEJ.

Beaux-Arts z 25 lutego b. r. przynosi między innymi wspomnienia p. Renée Hamon z podróży po Tahiti w poszukiwaniu śladów po Gauguin'ie. Cytuje p. Hamon rozmowę z Xavier de Punaauia: „Kiedy nasz chłopiec umierał, żona moja prosiła Gauguin'a o sportretowanie go. Namalował mu błękitne włosy i twarz żółto-cytrynową. Wtedy zrozpaczona matodepchnęła obraz — „Och panie Gauguin, zrobił pan włosy niebieskie memu maleństwu!" — „Ależ nie Madame — odpowiedział artysta — one są fioletowe". Dalej zamieszczono uwagi p. M. Grebera, który wrócił z New-Yorku dokąd był wzywany jako doradca przy budowie wystawy.
Mówi o tym, że wystawa jest aferą prywatną, co niesłychanie upraszcza pracę i pozwala na zachowanie przyjętych koncepcji.
Hasłem wystawy będzie — życie przyszłe.
Architekturę postanowiono potraktować w ujęciu wystawy paryskiej jako syntezę szkła, metalu, drzewa etc.
Organizatorzy otwierają co piątek zebrania dyskusyjne z udziałem architektów, inżynierów, pejzażystów, finansistów itp., na których egzaminowane są projekty. Projekty podawane w makietach i tak naprzykład fontanny zbudowane w skali 1 : 100 biją strumieniami wody oświetlone reflektorami w takt grającej muzyki (wszystko w zdrobnionej skali utrzymane). Numer zawiera reportaż z p. Paul Deschamps, który w skrzydle Palais de Chaillot organizuje „Musée des Arts et Tradition Populaires" i „Musée des Monuments français". Największy dział malarstwa ściennego w kopiach wielkości naturalnej z S-Savin-sur-Gartempe, z absydy z Berré-la-Ville itd. opracowuje p. Pierre Pradel. Omówiono bibliografię z: Emilio Cecchi — Giotto (13.5×21) 195 str. 200 reprod., z Carlo Gamba — Botticelli (13.5×21) 250 str. 208 reprod.



J. CIEMIECHOWICZ. Św. Krzysztof.

Collection „Le Musée de la Pléiade" Editions N. R. F.. Cena tomu 70 fr. fr. z Raymond Escholier — Greco (14.5× 20.5) 185 stron, 60 reprod., 8 barwnych. Collection: Anciens et Modernes Flory-éditeur. Cena — 25 fr. fr. z W. Scherjon And. Jos. de Gruyter — Vincent Van Gogh's great period (katalog) Amsterdam, „De spieghel" 1937 in 4⁰ 400 stron, 420 ilustracji. Ukaże się niedługo wielkie dzieło o arcydziełach sztuki francuskiej, 2 tomy 4-a 500 str., 240 str. ilustracji w cenie 250 fr. fr. za całość.

Z WYSTAW.

Dnia 24 maja 1939 roku zostanie otwarta wystawa reprezentacyjna Bloku Zawodowych Artystów Plastyków w New Burlington Galery w Londynie.
Protektorat nad wystawą raczył objąć Ambasador Rzeczypospolitej hr. Edward Raczyński.
Wystawa potrwa miesiąc.
Wystawa prawdopodobnie zostanie zaproszona do 6 innych miast Anglii.

Redagował: Marek Leykam. Wydawca: Eugeniusz Arct.
Adres Sekretariatu, Redakcji i Administracji: Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 5-38-29 • Konto P. K. O. 1308 • Ceny ogłoszeń: 1 str. – 500 zł, ½ str. – 275 zł, ¼ str. – 140 zł i ⅛ str. – 80 zł • Warunki prenumeraty: kwartalnie – 5 zł, dla prenumeratorów Kuriera Porannego – 3.75 zł.

Zakłady Graficzne B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa
Łamali: G. Załuski, Cz. Kondratowicz, E. Sobiszek, A. Kubacz, A. Frydryszak
Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol
Klisze wykonano w Zakładzie Artystyczno Fotochemigraficznym „Chemigraf" wł. W. Twardowski, Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 293.03.